

Der Schatzbehälter

Optionen der Bildrezeption

Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg,
ZEGK - Institut für Europäische Kunstgeschichte,

vorgelegt von

Dominik Bartl M. A.
aus Bad Dürkheim

Gutachter:
Prof. Dr. Lieselotte E. Saurma-Jeltsch
Prof. Dr. Michael Hesse

Vorwort

Die vorliegende Arbeit ist die leicht überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die im Juli 2009 an der Philosophischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg eingereicht wurde. Aus verwertungsrechtlichen Gründen enthält der Abbildungsteil nur die Abbildungen von Werken, die ich mit Erlaubnis der Eigentümer selbst fotografieren durfte. Für die anderen Abbildungen muss ich dagegen auf die jeweils angeführte Literatur im Abbildungsverzeichnis verweisen.

Viele haben mich während meiner Dissertation begleitet. Einigen gilt mein besonderer Dank. An erster Stelle meiner Lehrerin Frau Prof. Dr. Lieselotte E. Saurma für die Betreuung meiner Dissertation sowie Herrn Prof. Dr. Michael Hesse für das Zweitgutachten.

Beiden verdanke ich zudem, mich für die Studienstiftung des Deutschen Volkes vorgeschlagen zu haben. Der Studienstiftung selbst gebührt mein herzlichster Dank für das Doktoranden-Stipendium.

In der Themenwahl meiner Dissertation bestärkte mich Frau Prof. Dr. Ulrike Heinrichs-Schreiber, die im Rahmen ihrer Habilitation über den Schatzbehälter gearbeitet und mir ihre Ergebnisse noch vor Drucklegung ihres Aufsatzes als Manuskript überlassen hatte.

Den stets hilfsbereiten Mitarbeitern der im Anhang genannten Antiquariate, Archive und Bibliotheken gilt ebenso mein Dank. Besonders erwähnen möchte ich die Mitarbeiter der Handschriftenabteilung der Universitätsbibliothek Heidelberg. Manchesmal stellten sie mir kurzfristig benötigte Inkunabeln umgehend aus den Magazinen zur Verfügung.

Danken möchte ich ebenso meinen Freunden Dr. Jörg Diefenbacher und Dr. Christoph Winterer für zahlreiche wertvolle Anregungen.

Die größte Stütze in allen Lebenslagen war schließlich meine Frau Judith Bartl. Ihr als Altphilologin habe ich besonders für die Übersetzungen einzelner lateinischer Texte zu danken.

Heppenheim, im Juni 2010

Dominik Bartl

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	4
1 Einführung	8
1.1 Gegenstand der Arbeit	9
1.2 Zum Forschungsstand	12
1.2.1 Der Drucker	12
1.2.2 Der Verfasser	13
1.2.3 Die Künstler	15
1.2.4 Die Holzschnitte und ihre Vorlagen	18
1.2.5 Die Holzschnitte und ihre Inhalte	20
1.3 Zum Ziel der Arbeit und zur Methodik	22
2 Fridolins Vorrede zum 2. Buch	25
2.1 Der Gegenwurf	25
2.1.1 Die Betrachtung der Gegenwürfe	28
2.1.2 Die Umformulierung der Betrachtungen in Gebete	33
2.2 Die Figuren	35
2.2.1 Für die Laien	35
2.2.2 Die Funktionen der Figuren	38
2.2.2.1 Die Figur allgemein	39
2.2.2.2 Die Figuren als Erinnerungshilfe	40
2.2.2.3 Die Figuren als Verständnishilfe	45
2.2.2.3.1 Verständnis der Gegenwürfe durch Auslegung der Artikel ...	45
2.2.2.3.2 Verständnis der Figuren durch Auslegung der Bilder	46
2.2.2.3.3 Verständnis der Gegenwürfe durch die Figuren	48
2.2.2.4 Zu den Gegenwurf-Figur-Konstellationen	52
2.3 Zum Wesen der Figuren anhand der Textanalyse	54
3 Vorbemerkungen zu den Bildanalysen	56
3.1 Zur Bildredaktion	56
3.2 Zum Text-Bild-Vergleich	61
3.3 Zu den „buchstäblichen“ Figuren	63
3.3.1 Zu den allegorischen Auslegungen	67
3.4 Zu den Doppelfiguren	71
3.5 Zu Fridolins Anteil an der künstlerischen Ausstattung	73
3.6 Zum Wesen der Figuren anhand der Vorbemerkungen	73
4 Bildanalyse	75
4.1 Die 1. Figur	75
4.2 Die 2. Figur	86
4.3 Die 3. Figur	95
4.4 Die 4. Figur	98
4.5 Die 5. Figur	104
4.6 Die 6. Figur	107
4.7 Die 7. Figur	110
4.8 Die 8. Figur	112
4.9 Die 9. Figur	114
4.10 Die 10. Figur	117
4.11 Die 11. Figur	118

4.12	Die 12. Figur	118
4.13	Die 13. Figur	120
4.14	Die 14. Figur	122
4.15	Die 15. Figur	122
4.16	Die 16. Figur	125
4.17	Die 17. Figur	128
4.18	Die 18. Figur	131
4.19	Die 19. Figur	134
4.20	Die 20. Figur	135
4.21	Die 21. Figur	138
4.22	Die 22. Figur	141
4.23	Die 23. Figur	142
4.24	Die 24. Figur	142
4.25	Die 25. Figur	143
4.26	Die 26. Figur	148
4.27	Die 27. Figur	150
4.28	Die 28. Figur	151
4.29	Die 29. Figur	152
4.30	Die 30. Figur	154
4.31	Die 31. Figur	156
4.32	Die 32. Figur	157
4.33	Die 25. Figur zum zweiten	159
4.34	Die 33. Figur	159
4.35	Die 34. Figur	160
4.36	Die 35. Figur	161
4.37	Die 36. Figur	162
4.38	Die 37. Figur	163
4.39	Die 38. Figur	163
4.40	Die 39. Figur	164
4.41	Die 40. Figur	167
4.42	Die 41. Figur	167
4.43	Die 42. Figur	169
4.44	Die 43. Figur	170
4.45	Die 44. Figur	170
4.46	Die 45. Figur	171
4.47	Die 46. Figur	172
4.48	Die 47. Figur	175
4.49	Die 48. Figur	177
4.50	Die 49. Figur	178
4.51	Die 50. Figur	181
4.52	Die 51. Figur	182
4.53	Die 52. Figur	184
4.54	Die 53. Figur	184
4.55	Die 54. Figur	185
4.56	Die 55. Figur	187
4.57	Die 56. Figur	187
4.58	Die 57. Figur	187
4.59	Die 58. Figur	188
4.60	Die 59. Figur	190
4.61	Die 60. Figur	191
4.62	Die 61. Figur	191

4.63	Die 62. Figur	192
4.64	Die 63. Figur	193
4.65	Die 64. Figur	193
4.66	Die 39. Figur zum zweiten Mal	195
4.67	Die 65. Figur	196
4.68	Die 66. Figur	197
4.69	Die 67. Figur	199
4.70	Die 68. Figur	200
4.71	Die 69. Figur	203
4.72	Die 70. Figur	204
4.73	Die 71. Figur	206
4.74	Die 46. Figur zum zweiten Mal	209
4.75	Die 72. Figur	209
4.76	Die 73. Figur	210
4.77	Die 74. Figur	213
4.78	Die 71. Figur zum zweiten Mal	214
4.79	Die 75. Figur	214
4.80	Die 76. Figur	216
4.81	Die 77. Figur	218
4.82	Die 78. Figur	220
4.83	Die 79. Figur	221
4.84	Die 80. Figur	223
4.85	Die 81. Figur	225
4.86	Die 82. Figur	227
4.87	Die 83. Figur	230
4.88	Die 68. Figur zum zweiten Mal	230
4.89	Die 84. Figur	232
4.90	Die 85. Figur	233
4.91	Die 86. Figur	235
4.92	Die 87. Figur	236
4.93	Die Credo-Hände	238
5	Zur Narration der Holzschnittfolge	241
6	Zur Genese des Schatzbehalters	249
7	Zu den Bildsupplementen der <i>Ars-moriendi</i> in den Ausgaben „IV C“ und „Weißburger“	254
8	Zu den verschiedenen Rezeptionsweisen	257
9	Zusammenfassung	265
 Anhang		
	Tafeln	268
	Texte	277
	Verzeichnis der Schatzbehalter-Exemplare	285
	Verzeichnis der Schatzbehalter-Holzschnitte	294
	Abbildungsverzeichnis und -nachweis	297
	Literaturverzeichnis	308
	Abbildungen	352

1 Einführung

Gregor der Große bezeichnet um das Jahr 600 in einem Brief an Bischof Serenus von Marseille die Bilder als die Bücher der Illiteraten. Diese Formulierung fand große Anerkennung und wurde immer wieder zitiert.¹

So im *Speculum humanae salvationis*, das von einem Dominikaner am Ende des 14. Jahrhunderts verfasst wurde.² In der Vorrede gibt der Verfasser an, dass es keine nützlichere Lehre gäbe, als den eigenen Schöpfer und die eigene Natur zu bekennen. Diese Bekenntnisse mögen die Gelehrten aus der Heiligen Schrift haben, die Ungelehrten aber sollen unterwiesen werden in den Büchern der Laien, welches die Bilder seien. Weiter gibt er an, mit Gottes Hilfe ein Buch für Laien machen zu wollen, um Gott zu loben und zu ehren und die Ungelehrten zu unterweisen. Und damit Priester und Laien Lehren daraus ziehen, dichte er es „lichtiglich“, wie es in der deutschen Druckausgabe von Peter Drach heißt. Dazu gehört auch, dass er nur das anführt, was zur Materie gehöre, weil er nicht diejenigen verdrießen möchte, die das Buch „lesen oder horen lesen“. Und wegen der Laien, die nicht lesen können, aber dieses Buch betrachten, wurden in jedem Kapitel zunächst die Bilder oben angestellt und dann der Text angeführt.³ Demnach unterweisen die Schriften die Gelehrten, die Bilder jedoch die Laien.

Die bebilderte *Ars moriendi*, die um die Mitte des 15. Jahrhunderts entstanden sein dürfte⁴, lässt dagegen eine veränderte Auffassung von den Bildern erkennen: „Damit aber allen diese Materie nützlich sei und niemand von deren Betrachtung ausgeschlossen werde, sondern daraus heilsam zu sterben lerne, wird die einerseits durch Text, der nur einem Gebildeten, und andererseits durch Bilder, die allen, dem Laien und dem Gebildeten, zugleich dienlich sind, vorgelegt.“⁵ Hier also sind die Bilder für den Laien als auch für den Gebildeten.

Das Andachtsbuch, welches der Schatzbehälter genannt wird, gibt schließlich an „zewissen, das ettlich gegenwürff von pildwerck figuren haben, umb der layen willen, für die diss büchlein allermaist entworffen ist, auff das, das die, die sunst nit geschrift oder pücher haben, sich desterbas behelffen mügen in der verstentnus und behaltung dieser gegenwürff durch die auslegung und einpildung sollicher figuren.“⁶ Wiederum dienen die Figuren den Laien. Neu ist jedoch, dass nun auch das Buch „allermaist“ für die Laien verfasst sei. Doch die Einschränkung „allermaist“ lässt noch an eine weitere Lesergruppe denken, die nicht explizit erwähnt wird, nämlich an die Gelehrten, die anders als die Laien ungehinderten Zugang zu Büchern und Schriften haben.

Ebenfalls unerwähnt bleibt, ob sich die Gelehrten neben dem Text ebenso der Bilder bedienen sollen wie in der *Ars moriendi*. Falls dem so ist, dann nur zum Erinnern von Inhalten oder auch zum Verstehen des Textes? Oder las der Gelehrte aus den Bildern auch textunabhängige Inhalte? Dabei möchte die Überlegung nach der Unabhängigkeit nicht nur die Bilder auf den Aspekt des Buchschmuckes reduzieren, sondern durchaus deren Eigenschaft als Illustrationen in den Vordergrund rücken. Denn freilich „erleuchten“ nach dem Zitat aus dem Schatzbehälter die Holzschnitte den Text, doch inwiefern enthalten sie auch weiterführende Gedanken? Bieten sie in ihrer etwaigen Textunabhängigkeit eventuell sogar verschiedene Möglichkeiten der Bildrezeption an, um unterschiedliche Lesergruppen zu berücksichtigen? Damit wäre man schließlich bei den Holzschnitten als einem eigenständigen Medium angekommen sowie bei deren Bildsprache, die es zu verstehen gilt.

¹ Vgl. Duggan 1989, S. 227-251. Siehe auch die verschiedenen Rezeptionen in: Geck 1961, S. 10; Sladeczek 1965, S. 74; Kunze 1975, S. 14-16; Schmid 1958, S. 29; Wuttke 1994, S. XLI-LII; Geldner 1978, S. 168.

² Krenn 2006, S. 7; LexMA 7, Sp. 2088-2089, s. v. „*Speculum humanae salvationis*“ (G. Roth).

³ *Speculum humanae salvationis* (Speyer, Peter Drach d. Ä., um 1480), fol. 1r [= GW M43020].

⁴ Palmer 1993, S. 321.

⁵ Vgl. Palmer 1993, S. 321-325; Laager 1996, S. 184 oder Pilinski 1883, 2. Textseite der *Ars moriendi*.

⁶ Fol. f4 v. Siehe auch das Kapitel 2.2.

Die obige Zusammenstellung der Zitate zeichnet nicht etwa einen historisch nachvollziehbaren Wandel von Gregors Diktum nach. Zumal die Programme und Strukturen zahlreicher Bildzeugnisse die Vorstellung einer strengen Trennung von Text für lateinisch Gebildete und Bild für den schriftunkundigen Laien in Frage stellen.⁷ Vielmehr möchte sie den Fokus des Bildgebrauchs auf die Gelehrten richten, nachdem die Zuordnung von Schrift und Bild als unterschiedliche Sprachsysteme traditionell ausgemacht zu sein scheint.

1.1 Gegenstand der Arbeit

Gegenstand der Arbeit ist eine frühneuhochdeutsche Inkunabel, die kein Titelblatt besitzt⁸, die aber im Text mehrfach den Titel anführt: „Der Schatzbehälter oder Schrein der wahren Reichtümer des Heils und ewiger Seligkeit“.⁹ Der Länge wegen wird diese Inkunabel wie vom Verfasser selbst im Folgenden nur noch der „Schatzbehälter“¹⁰ genannt werden. Dieser Titel steht in Anlehnung an Hugo von St. Viktor für ein Programm, wonach man sich den Schatz anzueignen habe, der Christus ist.¹¹

Da ein Titelblatt fehlt, ist man auf den Kolophon für weitere Informationen angewiesen.¹² Darin wird nach der Titelangabe auf den großen Fleiß des Autors verwiesen, den er auf das Florilegium der Schriften verwendet hat.¹³ Darauf folgt die Nennung des Druckers Anton Koberger sowie die Datierung auf den 8. November 1491.¹⁴ Zum Schluss bittet der anonyme Verfasser noch den Leser um die Aufnahme in dessen Fürbitten.

⁷ Ott 2000, S. 118-124.

⁸ Vgl. Funke 1999, S. 222; Panzer 1802, S. 67, Nr. 313; PML 1907, S. 165, Nr. 178-179; Scherrer 1880, S. 217, Nr. 1298; Weller 1766, S. 422. Da ein Titelblatt fehlt und die Vorrede des Schatzbehalters mit einem Dionysius-Zitat beginnt, hatte Panzer 1788, S. 190, Nr. 315 den Schatzbehälter für ein Werk desselben gehalten. Allerdings korrigierte sich Georg Wolfgang Panzer selbst in Panzer 1802, S. 68, Nr. 315. Noch Hain 1826, S. 263-263 setzte allerdings fälschlich die Ausgabe H 6236 mit dem vermeintlichen Werk des Dionysius an, obwohl diese Ausgabe mit H 14507 (Hain 1838, S. 293) identisch ist, welche den Schatzbehälter beschreibt; vgl. dazu auch GW 7, Sp. 448 sowie GW 9, Sp. 135, Anm. 1.

⁹ Siehe dazu den Kolophon fol. Hh9 rb (vgl. auch das Zitat desselben weiter unten in den Anmerkungen) sowie z. B. die Vorreden fol. a2 rb, fol. a2 va und fol. a4 va. Zu den bibliografischen Nachweisen: GW 9, Sp. 134, Nr. 10329.

¹⁰ Zu der Überlegung, der Titel könnte aus den *Stimulus amoris* angeregt sein, siehe Seegets 1998, S. 260.

¹¹ „Und merck, was er (Hugo von St. Viktor; d. Verf.) fürbas spricht, wann es ist ein bewerbung deß billichen namens des nachfolgenden buchs, das der schatzbehälter oder schrein der waren reichtümer der ewigen seligkeit genennt wirt, darumb, das es von dieser archen der weyßhait und schatzbehälter sagt, von dem dieser lerer fürbas spricht: Sie westen auch nit die archen der weißhait und den behälter des schetz, das fleisch des ewigen worts in der menschait iesu.“; vgl. fol. a2 rb. Siehe auch *Hugonis de S. Victore expositio in hierarchiam coelestem S. Dionysii Areopagitae, lib. I*, in: PL 175, Sp. 923-928. Siehe zu Hugo von St. Viktor auch Ruh 1990, S. 355-380.

¹² „Also endet sych hye das Buch, der Schatzbehälter oder schrein der waren reichtümer des heils und ewyger seligkeit genant, zu lob und ere dem göttlichen und christlichen namen, mit grossem vleys auß den schriften zusammen gelesen und auffgerichtet. Und durch den Erbern und Achtpern Anthonien Koberger yn keyserlichen Reichsstat Nurnberg nach der geburt Christi vierzehenhundert und in dem eynunndneuntzigsten iar am Eritag dem achtenden Tag des Monats Novembris außgedrucket. Und wem gott derr herr ettwas gutts auß leßung diß buchs verleiht zegedenckenn oder zethun, der gedenck auch gen got des, der das zusammen gelesen hat, umb des heyiligen leydens cristi willen, durch das wir allein müssen selig werden, das unns die göttlich barmhertzigkeit durch das verdynen der ewigen Junckfrawen und muter gottes und aller lieben heyiligen zu seiner ewigen ere verleihe. Amen.“; siehe fol. Hh9 rb.

¹³ Zu einigen Schriftquellen siehe VL 2, Sp. 920, s. v. „Fridolin, Stephan“ (Friedrich Schmidtke) oder Seegets 1998, S. 227-232.

¹⁴ GW 9, Sp. 134, Nr. 10329 datiert den Schatzbehälter mit dem 18.11. Bereits Hain 1838, S. 293, Nr. 14507 las „Fritag“ statt „Eritag“. Eritag ist aber frühneuhochdeutsch für Dienstag, der nach dem Julianischen Kalender

Die Folianten zählen zusammen mit den unbedruckten Seiten am Anfang und am Ende 354 Blätter. Eine Blattzählung fehlt. Unter dem Satzspiegel befinden sich jedoch Signaturen, welche jede Lage mit einem Buchstaben und die einzelnen Blätter mit einer Zahl kennzeichnen. Daraus ergeben sich die Lagen: a-z⁶, ab-ad⁶, ae⁸, A-Z⁶, Aa-Gg⁶ und Hh¹⁰.¹⁵ Nur die Blätter der ersten Lagenhälfte sind nummeriert, die Blätter der zweiten Hälfte müssen durch Weiterzählen selbst beziffert werden.¹⁶

Das Papier trägt als Wasserzeichen eine sechsblättrige Rose (Abb. 1).¹⁷ Die Seiten haben jeweils einen Satzspiegel von 330 x 230 mm, einen Kolumnentitel sowie zwei Spalten mit jeweils 40 bis 43 Zeilen. Nach Haeblers „Typenrepertorium der Wiegendrucke“ werden im Schatzbehalter die Type 10:120G sowie als Auszeichnungsschrift die Type 11:162G verwendet. Ebenso können Einsprengungen aus 9:165G beobachtet werden.¹⁸ Für die zu rubrizierenden Initialen wurden meist Freiräume gelassen, in denen gedruckte Minuskeln die zu gestaltenden Buchstaben angeben.¹⁹ Zur Ausstattung gehören schließlich noch 96 ganzseitige²⁰ Holzschnitte von 91 Druckstöcken²¹, von denen fünf doppelt abgedruckt wurden²². Der Einband besteht in der Regel aus Holz mit aufgezo-genem Kalbsleder.²³

Während Ralf Leopold von Retberg im 19. Jahrhundert noch eine Augsburger Nachahmung des Schatzbehalters aus dem Jahr 1496 gesehen haben möchte²⁴, ist heute einzig die Auflage von 1491 bekannt.²⁵ Die genaue Auflagenhöhe ist nicht überliefert, jedoch schätzt Richard Bellm diese aufgrund der erhaltenen Exemplare auf 150 Stück.²⁶ Doch muss diese Zahl deutlich höher gelegen haben, wie die im Anhang befindliche Liste demonstriert. In ihr konnten nämlich mehr als 200 bekannt gewordene Exemplare aufgenommen werden. Dabei dürften etliche seit der Drucklegung verloren gegangen oder noch nicht erfasst worden sein. Durchaus kann zwar in dem Verzeichnis ein und dasselbe Exemplar unter zwei verschiedenen Standorten aufgelistet sein, wenn es in der Literatur nicht mit eindeutig identifizierbaren

auch der 8. November 1491 war. Tatsächlich fiel der 18.11. auf einen Freitag. Dies hat zu einigen Verwirrungen geführt. Siehe dazu auch Hertrich 1991, S. 465, Nr. F-263 und Grotefend 1971, S. 130, S. 134-135.

¹⁵ So auch z. B. GW 9, Sp. 134, Nr. 10329.

¹⁶ Vgl. dazu Jakobi-Mirwald 1997, S. 122, s. v. „Kustode, Lagenbezeichnung, -signatur“.

¹⁷ Vgl. Hase 1885, S. 71 sowie Bohatta 1910, S. 389.

¹⁸ Siehe Haebler 1905, S. 72-73, 154. Haebler nimmt zur Zählung der Typen das Maß von 20 Zeilen in Millimetern mit Angabe des Typencharakters wie „G“ für gotisch. Demnach nimmt z. B. die Type 10 ein Maß von 120 mm ein. Siehe ebenso Burger 1892, S. 13, Taf. 20 sowie Burger 1902, Taf. 162; Proctor 1898, S. 139, Nr. 2070; BMC 1912, S. 434, s. v. „Stephan, Pater“; BMC 1913, S. 15, Taf. 39-40; GfT 1917, Taf. 931, 932 und 1154; Polain 1932, S. 186-187, Nr. 1521. Vgl. auch GW 9, Sp. 134, Nr. 10329.

¹⁹ Vgl. Bohatta 1910, S. 389.

²⁰ Zur Annahme, das „*Bidpai*“ genannte Fabelbuch aus Ulm von 1483 habe den Schatzbehalter entscheidend darin beeinflusst, was die Illustrationen in der Größe des Satzspiegels sowie den Figurenstil angehe, siehe Winkler 1951, S. 96.

²¹ An etlichen Abzügen kann nachvollzogen werden, dass während des Drucks vom Schatzbehalter einzelne Druckstöcke nachgebessert oder gar ausgetauscht wurden. Vgl. zum Beispiel die 80. Figur in Essenwein 1875, Taf. CXXXV mit der 80. Figur in der vorliegenden Arbeit (siehe z. B. die Unterschiede in den Gesichtszügen der Personen auf dem Balkon oder des Königs selbst. Besonders auffällig ist das Fehlen der Steine zwischen den Hufen der Pferde). Aufschlussreich ist auch der Vergleich der 86. Figur in Essenwein 1875, Taf. CXXXXVI mit der hier vorliegenden (siehe z. B. die Unterschiede an der Krone Salomos, an den Schuhen der Diener, die linke Hand des Posaunisten, die Strichelung an der rückwärtigen Wand oder allgemein die Gesichtszüge der Frauen). Zur Verpflichtung Wolgemuts und Pleydenwurffs zur Korrektur und Ausbesserung mangelhafter Druckformen in den Verträgen zur Schedelschen Chronik siehe Betz 1955, S. 107 und 109.

²² Vgl. die Figuren 25, 39, 46, 68 und 71.

²³ Vgl. Kyriss 1960, S. 129.

²⁴ Retberg 1854, S. 72, Anm. 1.

²⁵ Seegets 1998, S. 50 sieht den Grund für die einzige Auflage in der Sättigung des Marktes, nachdem die gedruckten Exemplare verkauft waren. Siehe auch Bohatta 1910, S. 389; Arnim 1984, S. 302; Davies 1962, S. 622, Nr. 392.

²⁶ Vgl. Bellm 1962, S. 39, siehe auch Seegets 1998, S. 175-176.

Merkmale beschrieben wurde²⁷ und unbemerkt den Standort gewechselt hat. Doch Veröffentlichungen und Standortwechsel stellen die Ausnahme dar, sodass die Liste durchaus eine Vorstellung darüber geben kann, wie viele Exemplare heute noch existieren und ehemals gedruckt worden sein müssen.

Neben den Büchern existieren noch sechzehn Einblattholzschnitte²⁸, die mit den Druckstöcken des Schatzbehalters gedruckt wurden, jedoch ohne deren Bildüberschriften. Stattdessen wurden die Holzschnitte überwiegend gerahmt, wohl um deren Verkauf zu fördern²⁹.

Der Schatzbehalter zählt zu den bedeutendsten illustrierten Inkunabeln wegen seines Umfangs und seiner Ausstattung mit 96 seitengroßen Holzschnitten, die mit ihren differenzierten Linienführungen malerische Qualitäten erreichen. Außerdem ist er nach Erhard Reuwichs Holzschnitten zu Bernhard von Breydenbachs *Peregrinatio in terram sanctam* von 1486 das zweitfrüheste Buch, dessen Holzschnitte namentlich bekannten Künstlern zugeschrieben werden können. Dazu handelt es sich beim Schatzbehalter nicht um die Neuauflage eines schon als Kodex erschienenen Werkes, sondern um eine Erstausgabe.³⁰ Wie das Kapitel über den Verfasser noch zeigen wird, liegt mit dem Schatzbehalter ein franziskanisch geprägtes Schrifttum vor. Die Würdigung von Quantität und Qualität der Holzschnitte erfährt daher eine Steigerung, wenn man das franziskanische Armutsideal berücksichtigt, das hinsichtlich der Buchausstattung Zurückhaltung nahelegt. Viele Inkunabeln von Schriften franziskanischer Gelehrter sind nämlich bilderlos geblieben.³¹

Der Text des Schatzbehalters wurde bisher nicht ediert, dafür existiert aber ein Reprint³² desselben. Da dieser vergriffen ist, erscheint es sinnvoll, an einigen Stellen größere Textpassagen aus dem Andachtsbuch zu zitieren. Die Schreibung des Schatzbehalters wird in den Zitaten weitgehend beibehalten.³³ Nur in einigen Punkten werden Eingriffe zur Verbesserung der Lesbarkeit in Anlehnung an die Empfehlungen zur Modernisierung des neulateinischen Schriftbildes vorgenommen³⁴: Sonderzeichen wie das „lange s“ (ſ) und das „runde r“ (ʀ)³⁵ werden schlicht als „s“ und „r“ wiedergegeben. Die aus tironischen Noten hervorgegangene Abkürzung „ꝛ“ wird in die äquivalente Abkürzung „etc.“ bzw. „usw.“ übertragen.³⁶ Aufgelöst werden Abbrüviaturen, Ligaturen sowie hochgestellte Umlaut- oder Dehnungsvokale. Die Buchstaben „u“ und „v“ werden ihrem jeweiligen Lautwert entsprechend als Vokal oder Konsonant wiedergegeben. Angepasst an die heutige Rechtschreibung wird die Getrennt- und Zusammenschreibung. Die Interpunktion wird weitgehend aus dem Schatzbehalter übernommen und nur dort modifiziert, wo sie der besseren Verständ-

²⁷ Vgl. Willison 1981 zur Behandlung von Notizen zur Provenienz und Marginalien.

²⁸ Siehe Hernad 1990, S. 114, 116-120, 230-241; siehe auch Arnim 1984, S. 303, Anm. 7; Essenwein 1875, S. 12, Nr. 195 sowie den von Wolfgang Hamer gerahmten Holzschnitt der 66. Figur, der von Hernad 1990 nicht aufgeführt, aber ebenso in München in der Staatlichen Graphischen Sammlung unter der Inv.-Nr. 171 530a aufbewahrt wird (Abb. 72); siehe zu Wolfgang Hamer auch unten das Kapitel 4.68.

²⁹ Vgl. Hernad 1990, S. 45-46. Zu den „täppischen Zierraten“ der Bücher, damit Buchhändler ihre Ware leichter vertreiben können, siehe Hase 1885, S. 133-134 mit Zitaten des Wilibald Pirckheimer. Zu der immer umfangreicher werdenden Verwendung von Buchschmuck siehe auch Haebler 1966, S. 125, 129-132.

³⁰ Vgl. dazu Drescher 2005, S. 13, 73; Seegets 1998, S. 169 sowie Schmidt 1911, S. 68-71, 90-91 oder auch Wilckens 1971, S. 69-72, Nr. 115.

³¹ Egger 1982, S. 650. Siehe auch die überwiegend bilderlosen Werke des Franziskaners Stephan Fridolin im Kapitel 1.2.2.

³² Bestermann 1972.

³³ Zu den Besonderheiten der frühneuhochdeutschen Schreibung siehe die Einführung in Baufeld 1996, S. XVI-XXII.

³⁴ Mundt 1992, S. 187-188.

³⁵ Siehe Süß 2002, S. 7-8. Sieh auch Grun 1935, S. 16.

³⁶ Siehe dazu Cappelli 1928, S. 409; Grun 1935, S. 46; Süß 2002.

lichkeit des Textes dient.³⁷ Alinea-Zeichen werden in der vorliegenden Arbeit nur dann gesetzt, wenn sie zur Argumentation helfen.³⁸ Der vorliegenden Arbeit liegen die Schatzbehalter-Exemplare aus Mainz³⁹ und Heidelberg⁴⁰ zugrunde.

Zum besseren Verständnis der vorliegenden Arbeit seien hier noch einige Begriffe skizzenhaft eingeführt, auf die an späteren Stellen nochmals näher eingegangen werden. Der Schatzbehalter enthält drei Bücher, wobei das 2. Buch des Schatzbehalters den Hauptteil bildet. Er ist in 100 Kapitel gegliedert, welche als Gegenwürfe bezeichnet werden. Ein Gegenwurf besteht aus zwei gegensätzlichen Artikeln. Der 1. Artikel greift jeweils Christi Würde auf, der 2. Artikel Christi Leiden. Da ein Artikel meist nur einen Satz oder nur einen Begriff umfasst, bedarf er in der Regel zum besseren Verständnis einer Ausführung, welche im Text unmittelbar an den Artikel angeschlossen ist und in dieser Arbeit als Auslegung bezeichnet wird. Als Beischriften werden Textabschnitte bezeichnet, welche die seitengroßen Holzschnitte unmittelbar auf der vorangehenden oder nachfolgenden Seite begleiten und erläutern. Gelegentlich sind in den Auslegungen der Artikel auch Abschnitte eingebunden, welche ebenso auf die Holzschnitte eingehen. Diese werden im Folgenden als Bildauslegung bezeichnet (Tafel 1).

1.2 Zum Forschungsstand

Im vorliegenden Kapitel werden nur die Forschungsergebnisse zusammengetragen, welche den Schatzbehalter als gesamtes Werk ins Auge fassen. Untersuchungen zu den einzelnen Figuren werden dagegen im 4. Kapitel unter den jeweiligen Nummern der Holzschnitte behandelt.

1.2.1 Der Drucker

Die einzig konkreten Angaben aus dem Kolophon betreffen das Druckdatum, den Druckort sowie den Drucker, den ehrbaren Anton Koberger, der auch Buchhändler und Verleger war. Er wurde um 1440 in Nürnberg als Sohn des Bäckers Heinrich Koberger und seiner Frau Anna Glockengießer geboren. Antons berufliche Ausbildung ist ungewiss, eine Lehre als Goldschmied wird jedoch vermutet. Er heiratete 1470 die Patriziertochter Ursula Ingram, erhielt eine Aussteuer von 600 Gulden und konnte nach einem Rubrikatorvermerk im Folgejahr das „*Manuale confessorum*“ des Johannes Nider drucken. Ebenso 1471 wurde Anton Koberger Pate von Albrecht Dürer. 1473 erschien Kobergers erster datierter und firmierter Druck „*De consolatione philosophiae*“ des Boethius. In den nächsten Jahren gliederte Anton Koberger an die Druckerei zusätzliche Geschäftsbereiche wie den Buchhandel und den Verlag an, woraus ein Großunternehmen hervorging, das durch Ausnutzung aller wirtschaftlichen Möglichkeiten zu einem marktbeherrschenden Betrieb des 15. Jahrhunderts aufstieg. In seinem Verlagsprogramm wurden vor allem Publikumserfolge aus den Bereichen Philosophie,

³⁷ Der Punkt ist mehr eine Kennzeichnung von Sprech- und Lesepausen als ein Zeichen zur syntaktischen Gliederung; vgl. Reichmann 1993, S. 29.

³⁸ Zum Alinea als Kennzeichnung von Absätzen oder Neueinsätzen siehe Reichmann 1993, S. 31.

³⁹ Mainz, Gutenberg-Museum: Stb Ink 380.

⁴⁰ Heidelberg, Universitätsbibliothek: Q 8506-4 qt. INC.

Theologie, Jura und Geschichte aufgelegt.⁴¹ 1488 durfte sich Anton Koberger „Genannter des Großen Rates“ nennen und gehörte damit dem Patriziat an. Nach dem Tod seiner ersten Frau heiratete er 1492 die Patriziertochter Margarethe Holzschuher. 1504 stellte seine Offizin die Produktion zugunsten buchhändlerischer und verlegerischer Aktivitäten im In- und Ausland ein. Neben dem üblichen ortsgebundenen Platzhandel mit Ladengeschäften baute er einen gut funktionierenden Fernhandel mit festen Niederlassungen auf. Die wichtigste auswärtige Filiale befand sich in Lyon, die von seinem Vetter Hans Koberger so erfolgreich geführt wurde, dass sie Frankreich, Spanien und Norditalien beliefern konnte. Über die Leipziger Filiale wurde vor allem der Osthandel abgewickelt. Anton Koberger starb 1513 in Nürnberg und wurde im Dominikanerkloster bestattet.⁴²

1.2.2 Der Verfasser

Ein Verleger oder Geldgeber für den Schatzbehalter ist unbekannt.⁴³ Auch ist der Schatzbehalter anonym erschienen. Daher sah sich bereits ein Zeitgenosse dazu veranlasst, den Verfasser handschriftlich zu vermerken. Im Schatzbehalter des Chorherrenstiftes Rebdorf steht auf dem vorderen Deckblatt⁴⁴:

„Frater stephan(u)s de ordine minoru(m) de conuentu nurmpergensis hoc p(er)utile et deuotu(m) volumen edidit. Sup(er) psalmu(m) [quoque] b(ea)ti immaculati alteru(m) insigne volumen teuthonice co(m)pilavit, q(uo)d in mariastein⁴⁵ habet(ur). Ego fr(ater) matthias⁴⁶ an(te) ingressu(m) religionis sepe hui(us) doctissimi patris interfui p(rae)dicationi ad s(an)c(t)am clara(m) nurmperge; nu(n)c aut(em) (ut pie credo) felicit(er) vivit cu(m) christo in celestibus. Exponit aut(em) p(rae)dictu(m) psalmu(m) solu(m) sensu allegorico nitens legente(m) induce(re) ad amore(m) christi. Obijt anno d(o)m(ini) 1498 in octa(va) S. laurentij.“⁴⁷

⁴¹ Z. B. die „*Bulla aurea*“ Kaiser Karls IV. von 1477, die „*Postille*“ des Nicolaus de Lyra von 1481, ein Bibelkommentar, der als erster Druck Kobergers mit Holzschnitten illustriert ist, die „*Legenda aurea*“ des Jacobus de Voragine und die „*Imitatio*“ des Thomas a Kempis, beide von 1492. Erwähnenswert ist auch die 1498 erschienene „*Apokalypsis cum figuris*“ von Albrecht Dürer. Unter den deutschsprachigen Werken erschien 1483 die deutsche Bibel mit den Illustrationen aus der 1478 bei Heinrich Quentell in Köln gedruckten niederdeutschen Bibel, 1484 das juristische Werk der „Nürnberger Reformation“, 1488 das „Heiligenleben“ mit 254 Holzschnitten, 1491 der „Schatzbehalter“ sowie das berühmteste Druckwerk Kobergers, die Schedelsche Weltchronik. In der lateinischen Ausgabe „*Liber chronicarum*“ vom 12.7.1493 datiert, in der deutschen Ausgabe „Buch der Chroniken“ vom 23.12.1493, jeweils mit 1809 Holzschnitten unterschiedlichsten Formates aus der Werkstatt Wolgemuts und Pleydenwurffs.

⁴² Vgl. Seegets 1998, S. 169-172 sowie S. 174 zu Kobergers Praxis, Bücher meist ungebunden und unkoloriert auszuliefern; Reske 2000, S. 41-42; Hase 1869, S. 8-21 (zu Koberger), 21-85 (zum Geschäftsbetrieb), 89 (zum Verlagsverzeichnis). Siehe auch Keunecke 1982, S. 38-56; BBKL 4, Sp. 196-200, s. v. „Koberger“ (Ingrid Münch).

⁴³ Vgl. Seegets 1998, S. 173-174.

⁴⁴ München, Bayerische Staatsbibliothek, Signatur: Rar 293.

⁴⁵ Dieses Exemplar aus Kloster Mariastein ist heute verschollen; siehe dazu Seegets 1998, S. 86.

⁴⁶ Seegets 1998, S. 52 vermutet in dem Frater ein Mitglied des Augustinerchorherrenstifts Rebdorf bei Eichstätt.

⁴⁷ „Der Franziskanerbruder Stephan aus dem Nürnberger Konvent hat diesen sehr nützlichen und frommen Band veröffentlicht. Er verfasste auch über den Psalm *beati immaculati* (Ps 118; vgl. dazu Vulgata 1965) ein anderes, außerordentliches Buch auf Deutsch, das sich in Mariastein befindet. Ich, Bruder Matthias, war oft vor meinem Eintritt in den Orden bei der Predigt dieses hochgelehrten Paters in St. Klara in Nürnberg dabei. Jetzt aber lebt er glücklich mit Christus im Himmel. Er legte den vorgenannten Psalm allein auf den allegorischen Sinn stützend dem Leser aus, um ihn zur Liebe Christi zu führen. Er starb im Jahr 1498 am Oktavtag des hl. Laurentius (am 17. August; siehe dazu Martyrologium 1931).“ Ein zweiter Eintrag über den Verfasser steht am Schluss des Bandes,

Bei dem genannten Frater Stephan handelt es sich um Stephan Fridolin, wie inhaltliche, sprachliche und stilistische Übereinstimmungen des Schatzbehalters mit dessen gesicherten Werken erkennen lassen.⁴⁸ Er war ein observanter Franziskaner, der um 1430 in Winnenden geboren wurde. Die Zeit seines Eintritts in den Franziskanerorden ist nicht bekannt. Erstmals wird er urkundlich 1460 als Prediger in der Pfarrei „Unsere liebe Frau“ in Bamberg genannt. 1477 tritt er in Mainz als Lektor in Erscheinung, unternimmt 1479 eine Romreise, auf deren Rückweg er mit einem Mitbruder von Piraten nach Korsika verschleppt wurde. Nach deren Freilassung wird Fridolin in Nürnberg tätig. Er bekleidet verschiedene Ordensämter: bis 1480 das des Professenmeisters, bis 1484 und im Jahr 1486 das des Lektors und bis 1487 das des Predigers an St. Klara. Die Übertragung dieser Ämter bedingte eine gewisse theologisch-wissenschaftliche Qualifikation, über die Fridolin ausreichend verfügen muss. Immerhin nahm er mehrfach als Diskret und Definitor an Provinzkapiteln teil, so 1475 in Ingolstadt, 1481 in Heidelberg, 1484 in Leonberg und 1487 in Oppenheim. Dies alles lässt die Hochachtung erkennen, welche die zeitgenössischen Mitbrüder ihm entgegen brachten. Von 1487 bis 1489 wirkt der bedeutende Pater der oberdeutschen Ordensprovinz als Prediger am Klarissenkloster in Basel und zuletzt von 1489 bis ins Jahr 1498 am Nürnberger Klarissenkloster, in dem er am 17. August starb.⁴⁹ Die meisten seiner Schriftwerke⁵⁰ verfasste er wahrscheinlich während seines Aufenthaltes in Nürnberg zwischen 1479 und 1495. Erhalten geblieben sind Predigten⁵¹, die Gartenallegorien „Geistlicher Mai“ und „Geistlicher Herbst“⁵², die kleine Trostschrift „Lehre für angefochtene und kleinmütige Menschen“⁵³, das numismatisch-historische „Buch von den Kaiserangesichten“ sowie der „Schatzbehälter“⁵⁴.

stammt aber von anderer, späterer Hand und ist nur ein knapper Auszug aus den von Frater Matthias gelieferten Informationen; vgl. dazu Hertrich 1991, S. 465, F-263. Siehe auch Hubay 1970, S. 108-109, Nr. 555 mit einer Abbildung der hier wiedergegebenen Inschrift. Siehe auch Arnim 1984, S. 302; VL 2, Sp. 920, s. v. „Fridolin, Stephan“ (Friedrich Schmidtke); PML 1907, S. 165, Nr. 178 sowie die erstmalige Erwähnung in Panzer 1788, S. 190, Nr. 313. Mit einem Fragezeichen hat Schreiber 1969, S. 248, Nr. 5202 die Angabe „P. Stephan Fridolin“ versehen.

⁴⁸ Es sind einige Predigten als Nachschriften erhalten geblieben, in denen Stephan Fridolin als Urheber genannt wird. Von den Nachschriften ausgehend weist Petra Seegets etliche Übereinstimmungen zwischen den Predigten und dem Schatzbehälter nach, die nur mit demselben Autor zu erklären sind, vgl. dazu Seegets 1998, S. 58, 60, 62, 95-97, 123-124. Zu den Schriftwerken des Franziskanerpaters siehe weiter unten im Text.

⁴⁹ Vgl. Seegets 1998, S. 4-55, 312-313 mit den jeweiligen Quellen.

⁵⁰ Vgl. Seegets 1998, S. 57-290, zu den Editionen siehe ebd., S. 314-317. Während vielfach die scholastische Bildung des belesenen Autors betont wird (vgl. Schmidt 1911, S. 77-80; Bellm 1962, S. 2; Thurnwald 1989, S. 31), hebt Petra Seegets hervor, dass Fridolin weitaus stärker auf patristisch-exegetische und frömmigkeitstheologische Literatur zurückgreift (Seegets 1998, S. 68 mit einer beispielhaften Auflistung der von Fridolin zitierten Quellen.)

⁵¹ Fridolin verweist in seiner 1492 gehaltenen Predigt über den 118. Psalm mehrfach auf den Schatzbehälter hin. Folio 4d: „Wiltu noch mer haben, so gee in den schatzbehälter der woren richtum und halt im auch für die widerwertigen ding, die er umb unseren willen gethon und gelitten hat; dz ist also zu versten.“ An anderen Stellen erwähnt Fridolin nicht den Titel des Buches, sondern die als Gegenwürfe bezeichneten Kapitel daraus. So folio 21b: „Hie loß dir besunder zu prim zit befolchen syn den ein und fünfzigsten gegenwurff mit synen feür nachfolgenden“; siehe dazu die Edition in: Schmidt 1913, S. 18, 90. Schmidt 1911, S. 72 verweist noch auf eine dritte Stelle folio 216b: „Hieher kannst du ziehen die hundert Gegenwürfe alle miteinander.“ Zur Datierung der Predigt, welche im Codex mgf 1040 der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz überliefert ist, siehe Seegets 1998, S. 60.

⁵² Darin wird als ergänzende Lektüre der Schatzbehälter empfohlen; siehe dazu Seegets 1998, S. 93.

⁵³ Seegets 2001.

⁵⁴ Zu den handschriftlichen Überlieferungen des Schatzbehälters siehe VL 2, Sp. 920, s. v. „Fridolin, Stephan“ (Friedrich Schmidtke).

1.2.3 Die Künstler

Im Schatzbehalter bleibt nicht nur der Verfasser ungenannt, sondern auch die Werkstatt, die die Holzschnitte gefertigt hat. Während jedoch die Verfasserfrage durch einen handschriftlichen Vermerk einen Hinweis erhält, fehlen zur Werkstattfrage Dokumente jeglicher Art.⁵⁵

Allerdings wurde schon früh die stilistische Verwandtschaft zwischen den Holzschnitten aus dem Schatzbehalter und aus der Schedelschen Weltchronik festgestellt⁵⁶, welche im Kolophon Michael Wolgemut und Wilhelm Pleydenwurff als ausführende Künstler nennt⁵⁷. Daher steht die Beteiligung der Wolgemut-Werkstatt am Schatzbehalter außer Frage.⁵⁸ Deren Verwandtschaft ist sogar derart ausgeprägt, dass sie nach Franz Stadler offen zutage liegt⁵⁹; daher fehlen stilkritische Untersuchungen, die über Ansätze hinausgehen⁶⁰.

Jedoch hat man es nie bei dieser allgemeinen Zuweisung an Wolgemut und Pleydenwurff belassen, sondern immer eine konkrete Händescheidung angestrebt, über die aber bis heute keine Einigung erzielt wurde.⁶¹ Die Schwierigkeit wird zum Teil in den verschiedenen, von unterschiedlichen Händen ausgeführten Arbeitsvorgängen des Entwerfens, Reißens und des Schneidens erkannt; ebenso im Stilwechsel, welche die verschiedenen Gattungen bedingen.⁶²

⁵⁵ Fälschlicherweise hatte man gelegentlich die Nachricht über die Ausstattung von zwei Büchern mit Zeichnungen für König Maximilian durch Michael Wolgemut und Wilhelm Pleydenwurff von 1487/88 mit dem Schatzbehalter in Verbindung gebracht. Sie stammt aus einem Brief des Dr. Hieronymus Münzer an seinen Kollegen Schedel und ist in ein Exemplar von dessen „Weltchronik“ in der Bayerischen Staatsbibliothek in München (Inc. c. a. 2918, fol. 312) eingeklebt. Zum Inhalt dieser Nachricht siehe Goldschmidt 1938, S. 106 sowie Betz 1955, S. 104. Siehe auch Anzelewsky 1997, S. 29, Anm. 39; Sladeczek 1965, S. 22-24; Stadler 1913, S. 51; Abraham 1912, S. 167.

⁵⁶ Siehe bereits Heller 1823, S. 71.

⁵⁷ „*Hie ist entlich beschlossen das buch der Chronicken ... und auch mitanhangung Michael wolgemutz unnd Wilhelm pleydenwurffs maler daselbst auch mitburger [in Nürnberg] die diss werck mit figuren wercklich gezieret haben.*“; vgl. Füssel 2001, fol. CCLXXXVII verso.

⁵⁸ Vgl. Thode 1891, S. 153; Weisbach 1906, S. 13; Abraham 1912, S. 170; Betz 1955, Katalog S. 97; Thieme-Becker 36, S. 175, s. v. „Wolgemut, Michel (Michael)“ (Fritz Traugott Schulz). – Gegen eine Beteiligung Pleydenwurffs sind Ebert 1830, Sp. 729, Nr. 20511; Passavant 1860, S. 67 (ein Meister); Dodgson 1903, S. 241; PML 1907, S. 165, Nr. 178; Bohatta 1910, S. 389; BMC 1912, S. 434, s. v. „Stephan, Pater“; Thieme-Becker 27, S. 153, s. v. „Pleydenwurff (Pleidenwurff), Wilhelm“ (Holzinger); Hind 1935, S. 372; Kraus 1960, S. 42-43, Nr. 57 (ein Künstler); Sladeczek 1965, S. 23 betont eine verwandte Schule, in der die Beteiligung Wolgemuts oder Pleydenwurffs nicht gesichert sei.

⁵⁹ Stadler 1913, S. 3 mit weiterer Literatur; zur allgemeinen Zuschreibung der Holzschnitte des Schatzbehalters an die Werkstatt Wolgemuts siehe auch Thieme-Becker 36, S. 175, s. v. „Wolgemut, Michel (Michael)“ (Fritz Traugott Schulz).

⁶⁰ Vgl. Muther 1884, S. 57; Loga 1888, S. 104; Thode 1891, S. 153; Loga 1895, S. 225; Dodgson 1903, S. 240-241; Abraham 1912, S. 171; Stadler 1913, S. 3-4. Siehe auch Bellm 1951, S. 20; Betz 1955, Katalog S. 99 sowie Bellm 1962, S. 5-7.

⁶¹ Vgl. Thode 1891, S. 155; Loga 1895, S. 225-227; Abraham 1912, S. 177; Stadler 1913, S. 3, Anm. 4, 12-16 [als missglückter Versuch bezeichnet in Thieme-Becker 36, S. 177, s. v. „Wolgemut, Michel (Michael)“ (Fritz Traugott Schulz)]; Betz 1955, S. 100-102; Bellm 1962, S. 5-8 (mit der Einschätzung, dass eine endgültige Zuschreibung der Holzschnitte an Mitarbeiter der Wolgemut-Werkstatt nicht möglich sei). Betz 1955, S. 51 und 288 sowie Thieme-Becker 36, S. 179, s. v. „Wolgemut, Michel (Michael)“ (Fritz Traugott Schulz) weisen darauf hin, dass Abraham 1912 den Stil vorgebenden Peringsdörfer Altar (Strieder 1993, S. 204, Nr. 55) mit dem Veitsaltar (Strieder 1993, S. 221-227, Nr. 73) verwechselt hat, wodurch der Stilvergleich auf falschen Voraussetzungen beruht. Gegen Abrahams Händescheidung wendet sich auch Stadler 1913, S. 252-254.

⁶² Vor allem Stadler 1913, S. 4-16 berücksichtigte diese Arbeitsteilung. Siehe auch Thode 1891, S. 153-156; Thieme-Becker 36, S. 177-178, s. v. „Wolgemut, Michel (Michael)“ (Fritz Traugott Schulz). – Die einzelnen Arbeitsvorgänge sind z. B. im Werkvertrag zum „*Archetypus triumphantis Romae*“ aufgelistet, der zwischen Sebald Schreyer, dem Herausgeber der Weltchronik, und dem Verfasser Petrus Danhauser 1493 geschlossen wurde; siehe dazu Betz 1955, S. 156-162, bes. S. 161.

Keinen Beitrag zur Händescheidung leisten die vermeintlichen Monogramme, für welche die Buchstaben auf einigen Holzschnitten angesehen werden.⁶³ Offensichtlich wurden sie willkürlich eingesetzt und vor allem die 80. Figur zeigt, dass neben dem „W“ auch Zeichen wie „A“ und „Z“ vorkommen, die - zumal zusammen in einer Figur - weder auf Wolgemut noch Pleydenwurff bezogen sein können.⁶⁴

Die Annahme, die Buchstaben in den Holzschnitten könnten Monogramme sein, geht womöglich auf die Forschungsgeschichte zurück, welche die Kupferstiche mit dem Monogramm „W“ berühren.⁶⁵ Ehemals wurden sie Michael Wolgemut zugeschrieben⁶⁶, obwohl zur gleichen Zeit Zweifel daran laut wurden⁶⁷. Quandt von Kinkelbach führte 1609 in seinem Werk „Teutscher Nation Herligkeit“ Stiche Albrecht Dürers an, die Kupferstiche mit dem Zeichen „W“ kopierten.⁶⁸ Die Deutung des Zeichens „W“ als Michael Wolgemut vollzog erst Johann Christ.⁶⁹ Dadurch wurde es zum Allgemeingut, dass Albrecht Dürer die Kupferstiche seines Lehrmeisters Michael Wolgemut kopiert habe.⁷⁰ Obwohl Adam Bartsch die Zuschreibung der „W“-Stiche an Michael Wolgemut ablehnte und korrekt Wenzel von Olmütz zusprach⁷¹, sah Moriz Thausing erneut in den mit „W“ signierten Kupferstichen Werke des Michael Wolgemut.⁷² Dagegen wendete sich entschieden Robert Vischer.⁷³ Zuletzt identifiziert Max Lehrs endgültig die „W“-Stiche als Arbeiten Wenzels von Olmütz.⁷⁴

Ansporn für die Händescheidung bot zudem immer wieder die Überlegung, neben namentlich unbekannten, aber stilistisch greifbaren Gesellen⁷⁵ könnte auch Albrecht Dürer an den Holzschnitten mitgearbeitet haben.⁷⁶

63 Siehe die Figuren 19, 27, 48, 58, 73 und 80. Befürworter der Monogramm-These sind Heineken 1771, S. 233-234; Murr 1776, S. 133 und 238; Rost 1796, S. 108; Panzer 1802, S. 67-68, Nr. 313; Passavant 1860, S. 67; Hase 1869, S. 36; Hase 1885, S. 119; Muther 1884, S. 57; Thode 1891, S. 158-159; Betz 1955, Katalog S. 101; Tenschert 1980, S. 7, Nr. 1; Schreiber 1969, S. 248: Auf einigen Holzschnitten befindet sich das Monogramm W, das generell Michael Wolgemut zugewiesen wird, es könnte aber auch für Wilhelm Pleydenwurff stehen: Pressler 1997, S. 208-211 bezieht den Buchstaben „W“ auch auf Pleydenwurff, der mit Vornamen Wilhelm hieß. - Siehe allgemein zu Wolgemuts Monogrammen Brulliot 1834; Bd. 1, S. 190, Nr. 1501, S. 391, Nr. 2977, S. 392, Nr. 2982, S. 417, Nr. 3175, S. 417-418, Nr. 3178 sowie Bd. 2, S. 376, Nr. 2096. Zu Pleydenwurff siehe Bd. 2, S. 321, Nr. 2363.

64 Gegner der Monogramm-These sind Quandt 1839, S. 13-14, Anm. 9 und 10; Dodgson 1903, S. 241; Hind 1935, S. 372-375.

65 Vgl. dazu Betz 1955, S. 79-82.

66 So führt Rost 1796, S. 108 unter dem Kapitel „V. Michel Wolgemut. Zeichnete seine Blätter mit einem W.“ auf den S. 109 bis 110 eine Auflistung seiner angeblichen Kupferstiche an. Weitere Angaben in Rost 1789, S. 92, Nr. 1011, 1012, Rost 1790, S. 42, Nr. 606, Rost 1795, S. 459, Nr. 4913, 4914, 4915, Rost 1801, S. 74, Rost 1804, Nr. 1370, 1371, Rost 1806, S. 260, Nr. 4132. Siehe auch Füssli 1820, S. 6035-6037, s. v. „Wohlgemuth oder Wolgemutt (Michael)“ und Retberg 1854, S. 74.

67 Vgl. Heller 1823, S. 78, Anm. 35 und Quandt 1839, S. 13, Anm. 10.

68 Vgl. Kinkelbach 1609, S. 426.

69 Vgl. Christ 1747, S. 378.

70 Knorr 1759, S. 44; Heineken 1768, S. 278; Murr 1776, S. 238-239. Siehe als ein Werksbeispiel oben Rost 1804, Nr. 1371.

71 Bartsch 1808, S. 317-343, bes. 317-319, s. v. „Wenceslas d'Olmütz“.

72 Vgl. Thausing 1884, S. 70 und 197.

73 Vgl. Vischer 1886, S. 316-344.

74 Vgl. Lehrs 1889.

75 Bellm 1962, S. 16, Figur 17 führt namentlich Sebald Gallensdorfer an, wohl, weil Murr 1776, S. 132-133 angibt, dass Sebald Gallensdorfer an den Holzschnitten der Schedelschen Chronik mitgearbeitet haben soll.

76 Dürer schreibt in seiner Familienchronik (Thausing 1872, S. 74): „Und da man zählte nach Christi Geburt 1486 am St. Andreastag, versprach mich mein Vater in die Lehre zu Michel Wolgemut, drei Jahre lang ihm zu dienen. In dieser Zeit verlieh mir Gott Fleiß, daß ich gut lernte, aber ich musste auch viel von seinen Gesellen leiden.“ Demnach ist eine Überschneidung der Lehrjahre mit der Vorbereitung zu den Holzschnitten durchaus realistisch. Doch die Antworten auf die Frage, ob und inwieweit er beteiligt war, bleiben diffus. Siehe z. B. Pfeiffer 1969a, S. 268, 275, 292-293, 295-300 sowie die Thesen in Pressler 1997, S. 181-218, S. 208-211 (das Zeichen „A“ in der 80. Figur auf Dürer bezogen), S. 182 (Dürer stilistisch nicht nachweisbar, aber vermutlich als Reiher und Entwerfer tätig), S. 186 (motivische Ähnlichkeiten zwischen Schatzbehälter und Narrenschiff), S.

Aufgrund der sehr guten Quellenlage zu Michael Wolgemut ist dessen Biografie relativ gut bekannt.⁷⁷ Er wurde 1434 oder 1437 in Nürnberg geboren und absolvierte bei seinem Vater, dem Maler Valentin Wolgemut, eine Malerlehre. 1471 ist er in München anzutreffen, wo er in der Werkstatt des Malers Gabriel Mäleßkircher arbeitete. Nach seiner Rückkehr nach Nürnberg trat er in die Werkstatt von Hans Pleydenwurff ein, der am 9.1.1472 starb. Wolgemut heiratete noch im selben Jahr dessen Witwe Barbara und übernahm mit Pleydenwurffs Sohn Wilhelm dessen in Nürnberg führende Werkstatt. Diese wurde 1479 in die heutige Burgstraße verlegt, wo sich Wolgemut neben der Herstellung von Flügelaltären zunehmend mit der von Holzschnitten befasste. Vom 30.11.1486 bis zum 1.12.1489 beschäftigte Wolgemut in seiner Werkstatt Albrecht Dürer als Lehrling. Um 1500 starb Wolgemuts kinderlos gebliebene Frau Barbara. Mit seiner zweiten Frau Christina hatte er Kinder, über die jedoch weiter nichts bekannt ist. Am 30.11.1519 starb Michael Wolgemut in Nürnberg.⁷⁸

Deutlich weniger ist über Wolgemuts Stiefsohn Wilhelm Pleydenwurff bekannt, der gegen 1450 geboren wurde. Zusammen mit Michael Wolgemut arbeitete er in der gemeinsamen Werkstatt als Maler.⁷⁹ Pleydenwurff heiratete Helena, eine Apothekers-Tochter. 1491 besserte er den „Schönen Brunnen“ auf dem Nürnberger Marktplatz aus. Januar 1494 starb er in Nürnberg und wurde dort am 31.1.1494 begraben.⁸⁰

Entgegen anderslautenden Angaben in der Literatur kann festgestellt werden, dass Michael Wolgemut in den Urkunden nur als Maler bezeichnet wird.⁸¹ Entsprechend ist seine Tätigkeit allein auf dem Gebiet der Malerei und der damit verbundenen Grafik nachweisbar.⁸² Er war kein Kupferstecher⁸³, es fehlen Belege für die Annahme, er oder Pleydenwurff seien Bildschnitzer⁸⁴ oder Formschneider⁸⁵ gewesen oder Künstler einer sonstigen anderen Gattung.⁸⁶

Während Gerhard Betz sich auch gegen eine Tätigkeit Michael Wolgemuts als Glas-maler ausspricht, deuten jedoch eine erhaltene Inschrift im Kaiserfenster von St. Lorenz⁸⁷ wie auch stilkritische Analysen durchaus in diese Richtung.⁸⁸

218 (Dürer wurde stärker von Pleydenwurff als von Wolgemut geprägt). Gegen eine Beteiligung spricht sich Thieme-Becker 36, S. 178, s. v. „Wolgemut, Michel (Michael)“ (Fritz Traugott Schulz) aus. Zu Dürers angenommene Beteiligung an der Weltchronik siehe Sladeczek 1965, S. 27.

⁷⁷ Siehe auch das Porträt des Michael Wolgemut aus der Hand von Albrecht Dürer in: Strieder 1993, S. 124, Abb. 141 sowie S. 246, Kat.-Nr. 111. Rechts oben die Aufschrift: „Das hat albrecht durer abconterfet noch / siene Lerneister michel wolgemut jn (ergänzt: Jor) / 1516.“ Später von Dürer fortgesetzt: „vnd er was 82 Jor / vnd hat gelebt pis das man / zelet 1519 Jor do ist er ferschide(n) / an sant endres dag (30. November) frv ee dy / sun awff gyng.“

⁷⁸ Vgl. Thieme-Becker 36, S. 175-176, s. v. „Wolgemut, Michel (Michael)“ (Fritz Traugott Schulz); Reske 2000, S. 40; Pfeil 1996, S. 24-31 (mit Quellen); Betz 1955, S. 89-145 (mit Quellen); BBKL 14, Sp. 41-43, s. v. „Wolgemut, Michael“ (Harriet Brinkmöller-Gandlau); Strieder 1989, S. 49-50; Strieder 1986, S. 28-40 sowie Strieder 1994, S. 116-123 mit Distanzierungen zu Betz 1955.

⁷⁹ Laut Thieme-Becker 27, S. 153, s. v. „Pleydenwurff (Pleidenwurff), Wilhelm“ (Holzinger) auch als Formschneider.

⁸⁰ Vgl. Reske 2000, S. 40-41; Pfeil 1996, S. 32-33 (mit Quellen); Betz 1955, S. 146-155 (mit Quellen); Anzelewsky 1997, S. 7-30; Strieder 1994, S. 123 sowie Strieder 1986, S. 33.

⁸¹ Vgl. Betz 1955, S. 202.

⁸² Zu den Werken von Wolgemut und Pleydenwurff siehe Thieme-Becker 36, S. 176-179, s. v. „Wolgemut, Michel (Michael)“ (Fritz Traugott Schulz); Betz 1955, S. 156-166, 202-422; Strieder 1993, S. 65-86, 199-220; Pfeil 1996, S. 83-98, S. 94 mit Hinweis auf die selten aufgeführten Fassmalereien des Lindenharter Retabels (siehe dazu auch Oellermann 1993, S. 211-212 mit weiterer Literatur) und S. 226-253.

⁸³ Siehe Betz 1955, S. 79-82, bes. S. 82.

⁸⁴ Ebd., S. 83-88, bes. S. 87-88. Siehe dazu auch die relativierenden Bemerkungen in: Strieder 1994, S. 120.

⁸⁵ Ebenso Betz 1955, S. 187-201, bes. S. 191-192, Anm. 1 und S. 200. Bereits Lochner 1875 vertritt diese Annahme; siehe auch Murr 1776, S. 132-133; Heineken 1804, S. 150; Quandt 1839, S. 7; Lochner 1875, S. 128. Siehe die gegenteilige Auffassung in Sladeczek 1965, S. 25.

⁸⁶ Siehe dazu auch Thieme-Becker 36, S. 179, s. v. „Wolgemut, Michel (Michael)“ (Fritz Traugott Schulz).

⁸⁷ Vgl. Frenzel 1970, S. 41-42, Abb. 20.

1.2.4 Die Holzschnitte und ihre Vorlagen

Neben den stilistischen Fragen werden in der Literatur auch Fragen nach den Vorlagen für die 96 Holzschnitte aufgeworfen, um Rückschlüsse über die Werkstatt und ihre Arbeit zu gewinnen. Neben allgemeinen Hinweisen auf verstreute Vorlagen⁸⁹ werden vor allem zwei Werke in eine enge Beziehung zum Schatzbehalter gesetzt: die Capestrano-Tafel⁹⁰ sowie das so genannte „Skizzenbuch Wolgemuts“.

Die Capestrano-Tafel⁹¹, die in der Forschung auch „Bamberger Tafel“ genannt wird, weist eine derart enge Verbindung zum Schatzbehalter auf, dass einst die falsche Annahme vorherrschte, die Tafelbilder gingen auf die Holzschnitte zurück.⁹² Die Tafel wurde jedoch in den Jahren um 1470 bis 1475⁹³ in Bamberg beidseitig bemalt, dann in einer späteren Zeit in zwei Hälften gespalten. Die ursprüngliche Vorderseite (Abb. 2) zeigt vor den Domkurien⁹⁴ in Bamberg den franziskanischen Wanderprediger Johannes von Capestrano (1386-1456), der urkundlich um 1450 im Bamberger Domstift und im Franziskanerkloster an der Schranne die Abkehr vom lasterhaften Lebenswandel gepredigt hatte⁹⁵. Die abgespaltene Rückseite (Abb. 3) dagegen zeigt fünfzehn, in fünf Reihen übereinander geordnete Einzelbilder. Die einzelnen Szenen sind durch vergoldete, etwa einen Zentimeter breite Streifen voneinander getrennt.⁹⁶

Robert Suckale nennt die Tafel eine Einzeltafel, die wegen des Formates und der Bildkomposition kein Flügel eines Retabels sein könne. Er sieht den Maler aus der Werkstatt des Meisters des Kalvarienberges kommend und weist auf die unterschiedlichen Stillagen auf beiden Seiten hin.⁹⁷ Alexander Löhr beschreibt den maltechnischen Unterschied der Rückseite zur Vorderseite. Demnach ist die farbige Ausführung der Rückseite mit schwarzen Pinselstrichen grafisch überarbeitet, insgesamt ist der Seite mit den Bildszenen mehr künstlerisches Engagement zuteil geworden als der Predigtdarstellung.⁹⁸

Andrea Thurnwald zeigt den Zusammenhang zwischen der Tafel und dem Schatzbehalter anhand der thematisch identischen Szenen sowie der nahezu gleichen Reihenfolge der Bilder.⁹⁹ Zudem führt sie die in der Forschung schon länger bekannten Stellen aus dem Schatzbehalter über eine „Tafel“ an, in der einheitlich die Bamberger Tafel gesehen wird.¹⁰⁰ Aus diesen Gründen erkennt sie auch für die Tafel in Fridolin den geistigen Urheber.¹⁰¹ Während ihrer ikonografischen Deutung der Bilder mithilfe des Schatzbehalters zu-

⁸⁸ Vgl. Pfeil 1996, S. 85-87; Frenzel 1970, S. 27-46 (S. 42 mit einer Erwähnung des Vaters Hans Pleydenwurff als Glaser); Ulrich 1979 sowie Scholz 1991, S. 11-13.

⁸⁹ Loga 1895, S. 228-231; Dodgson 1903, S. 242-245; Abraham 1912, S. 170-176; Stadler 1913, bes. S. 17-24; Hind 1935, S. 372-375; Betz 1955, S. 357; Bellm 1951, S. 19; Bellm 1959, S. 75, 86-90; Bellm 1962, S. 8-10; Ulrich 1979, bes. S. 56-59 und 114-115; Slenczka 1998, S. 147.

⁹⁰ Nach Uta Hengelhaupt diente die Tafel ebenso als eine Bildquelle für Wolfgang Katzheimer d. Ä., der mehrfach aus ihr für seine Werke geschöpft habe, so z. B. für die 1507 publizierte Bamberger Halsgerichtsordnung; siehe dazu Hengelhaupt 1994, S. 113.

⁹¹ Bamberg, Historisches Museum (ausgestellt in der Staatsgalerie Bamberg): Inv.-Nr.: 62 und 63.

⁹² Siehe Stammer 1939, S. 21, 24-25, der die Reihenfolge „Schatzbehalter - Bamberger Tafel - Skizzenbuch“ vorschlägt, obwohl er ebenso Friedrich Winklers Datierung beider Werke vor den Schatzbehalter wiedergibt.

⁹³ Zur Datierung aufgrund der wiedergegebenen Gebäude vgl. Imhof 1989, S. 74.

⁹⁴ Vgl. Imhof 1989, S. 71.

⁹⁵ Pauldrach 1989, S. 99: In ihren Sittenpredigten wetterten die Bußprediger vor allem gegen den Luxus im Lebensaufwand, besonders in der Kleidung.

⁹⁶ Vgl. Goldberg 1986, S. 43, Nr. 5 (Vorderseite) und Nr. 6 (Rückseite).

⁹⁷ Suckale 1989, S. 87-91.

⁹⁸ Löhr 1989, S. 57-58; zu den beiden festgestellten *Pentimenti* siehe ebd., S. 57 sowie unten im Text das Kapitel 4.50.

⁹⁹ Thurnwald 1989, S. 15-26 und 33-41.

¹⁰⁰ Siehe Thurnwald 1989, S. 32-33; siehe ebenso Slenczka 1998, S. 147 oder auch Seegets 1998, S. 180-181.

¹⁰¹ Thurnwald 1989, S. 44. Bellm 1959, S. 81 schließt dagegen eine theologische Beratung Fridolins aus.

gestimmt werden kann, wird man ihre Entschlüsselung der theologischen Aussagen kritisch überprüfen müssen.¹⁰² Auf die Frage nach dem Zusammenhang zwischen beiden Tafelhälften schlägt Andrea Thurnwald als Bindeglied die Bußpredigten des Capestrano vor, der als Mitbegründer der Observanzbewegung forderte, sich von den Eitelkeiten der Welt ab- und den Betrachtungen über das Leiden Christi zuzuwenden. Immerhin zeige die Tafel auf der Vorderseite die Verbrennung dieser Eitelkeiten und auf der Rückseite ein theologisches Programm, welches Fridolin im Schatzbehälter als den Schrein der wahren Reichtümer des Heils und Seligkeit bezeichnet.¹⁰³

Das andere eng mit dem Schatzbehälter verwandte Werk ist das sogenannte „Skizzenbuch Wolgemuts“ aus dem Berliner Kupferstichkabinett.¹⁰⁴ Hierbei handelt es sich um eine Papierhandschrift in Quartformat mit 76 Blättern, auf denen sich teils einseitig, teils doppelseitig zwölf kleinere und 93 größere Zeichnungen befinden (Abb. 5, 12, 20, 24, 25, 45, 56, 69 und 74).¹⁰⁵ Sie sind mit Silberstift skizziert, mit der Feder gezeichnet und dem Pinsel koloriert worden. Die Zeichnungen wurden ursprünglich auf losen Blättern angefertigt, die erst später zugeschnitten und zu einem Buch gebunden wurden.¹⁰⁶ In den Zeichnungen beobachtet Richard Bellm vier Hände, die er Michael Wolgemut, Wilhelm Pleydenwurff, einem Gesellen Pleydenwurffs sowie einem Meister D zuschreibt.¹⁰⁷ Bellm beleuchtet auch das Verhältnis zwischen dem Skizzenbuch und dem Schatzbehälter, die motivische wie stilistische Übereinstimmungen enthalten. Für die Entstehung des Skizzenbuches nimmt er zunächst als Zeitraum die 80er Jahre des 15. Jahrhunderts an¹⁰⁸ und untersucht daher die Skizzen als Vorbilder des 1491 gedruckten Andachtsbuches¹⁰⁹. Bellm kommt zum Schluss, dass das Skizzenbuch kein Vorlagenbuch sein könne, sondern gerade einmal ein erster Programmentwurf, dem eine zweite Fassung in Originalgröße gefolgt sein müsse.¹¹⁰ Zuletzt untersucht Richard Bellm allgemein die Vorbilder sowohl für das Skizzenbuch als auch für den Schatzbehälter und führt die „Bamberger Tafel“ an, um in einem weiteren Schritt das Verhältnis der drei Werke zueinander zu beschreiben. Dabei kommt er zu dem Ergebnis, dass Wolgemut, Pleydenwurff und sein Geselle die Bamberger Tafel frei ins Skizzenbuch kopiert hätten, um teilweise daraus die Entwürfe für den Schatzbehälter zu fertigen.¹¹¹ Des Weiteren erwähnt er als Vorbilder einige Kupferstiche Martin Schongauers¹¹², die zusammen mit anderen Holzschnitten bei der Bildanalyse unter den jeweiligen Figuren angegeben werden.

¹⁰² Thurnwald 1989, bes. S. 42-44.

¹⁰³ Vgl. Thurnwald 1989, S. 44-46. Siehe dazu auch Slenczka 1998, S. 160. Zur Bamberger Tafel als eine „lehrhafte Bildtafel“, die zugleich eine mnemotechnische Hilfe darstellt und zur Andacht führen will, siehe Slenczka 1998, S. 157-159.

¹⁰⁴ Signatur 78 B 3a. Gelegentlich auch „Erlanger Skizzenbuch“ genannt, siehe z. B. Thieme-Becker 36, S. 178, s. v. „Wolgemut, Michel (Michael)“ (Fritz Traugott Schulz). Zum Skizzenbuch siehe vor allem Bellm 1959, aber auch Betz 1955, Katalog S. 113-118 sowie die in beiden angeführte Literatur. Zu den ersten Hinweisen, dass die Bilderhandschrift als Vorlage für die Holzschnitte gedient haben soll, siehe Rosenthal 1892, S. 3, Nr. 4 und Loga 1895, S. 229.

¹⁰⁵ Zu den übrigen Zeichnungen siehe Bellm 1959.

¹⁰⁶ Bellm 1959, S. 10-11.

¹⁰⁷ Bellm 1959, S. 64.

¹⁰⁸ Bellm 1959, S. 67.

¹⁰⁹ Bellm 1959, S. 68-73.

¹¹⁰ Bellm 1959, S. 74. So auch Loga 1895, S. 231: Die Zeichnungen sind keine direkten Vorzeichnungen für die Holzschnitte, sondern erste Entwürfe, aus denen sich die späteren Vorlagen entwickelt haben. Das Buch wird als eine Sammlung landläufiger, flüchtig skizzierter Kompositionen bezeichnet.

¹¹¹ Bellm 1959, S. 85.

¹¹² Bellm 1959, S. 86-89. Stadler 1913, S. 23-24 nimmt an, dass Mitte der 80er Jahre aus dem schwäbischen Süden, wo Ludwig Schongauer, Martins Bruder, wirkte, Künstler nach Nürnberg eingewandert sind.

1.2.5 Die Holzschnitte und ihre Inhalte

Nachdem man sich lange nur den Fragen nach dem Stil und den Vorlagen gewidmet hatte, kam erst mit Richard Bellm ein nachhaltiges Interesse für die Bildinhalte auf. Er verfasste 1951 über das Andachtsbuch eine Staatsexamensarbeit mit einem kunst- und kulturgeschichtlichen Überblick des 15. Jahrhunderts, einer Ausführung über den Drucker, die Künstler und den Autor sowie einer buchwissenschaftlichen Untersuchung. Angekündigt wurde im Vorwort zudem eine kritische Untersuchung des Bilderschmuckes, die jedoch hier noch ausblieb.¹¹³

Erst 1962 publizierte Richard Bellm die Arbeit, welche diese Untersuchung enthält.¹¹⁴ Darin hebt er hervor, dass im Schatzbehalter die Holzschnitte mehr sind als nur dekorative Ausschmückung und dass Bild und Text in einem engen Zusammenhang stehen, sowohl räumlich als auch programmatisch.¹¹⁵ Neben einem Versuch der Händescheidung, die abschließend nicht eindeutig zu klären sei¹¹⁶, stellt er zuletzt einige Vorbilder für die Holzschnitte zusammen, um Einblicke in die Arbeitsweise der Wolgemut-Werkstatt zu gewinnen. Bellm unterstellt in diesem Zusammenhang Wolgemut eine Abhängigkeit von Vorlagen, weil er kein besonders schöpferischer Künstler gewesen sei. Außerdem habe er die Vorlagen umgestaltet, um neue Bilder vorzutauschen, was ihn zum Eklektiker mache.¹¹⁷ Im Anschluss folgt in den Bildbeschreibungen der Hauptteil seiner Arbeit. Bellm unternimmt den Versuch, für die jeweiligen Bildthemen die entsprechenden Bibelstellen sowie die inhaltlich korrespondierenden Stellen aus dem Schatzbehalter anzugeben¹¹⁸, ikonografische Überlegungen bleiben dagegen außen vor. Eine kritische Auseinandersetzung mit seinen Untersuchungen wird weiter unten in der Bildanalyse unter den jeweiligen Figuren folgen.

Petra Seegets legte in ihrer Bearbeitung des Schatzbehalters den Schwerpunkt auf die Untersuchung von Leben und Werk des Franziskanerpaters unter Berücksichtigung der zeit- und ordensgeschichtlichen Kontexte.¹¹⁹ Sie stellt Überlegungen zur Drucklegung, zur Entstehung, zum Publikum und zur Didaktik, zu den Quellen, zum Buch als Hilfe zur fruchtbaren Aneignung der Passion sowie zum Leiden Christi als dem eigentlichen Schatz des Menschen an. Doch gilt ihr Interesse gemäß ihrer Fragestellung weniger den Holzschnitten als vielmehr dem Text, einer wichtigen Quelle für die Passionsfrömmigkeit des Mittelalters.

Die Holzschnitte in den Mittelpunkt ihrer Arbeit stellt dagegen Cynthia Hall, die betont, dass die gegenseitige Abhängigkeit von Text und Bild im Schatzbehalter schon lange in der Forschung erkannt, aber nie näher untersucht wurde.¹²⁰ Sie erkennt in den Holzschnitten eine malerische Qualität, welche die eigentlichen Funktionen untergräbt, die Fridolin den Holzschnitten im Text zuschreibt. Cynthia Hall bezeichnet die Funktionen als vorgeblich, weil die Weise, wie Fridolin im Text die Bilder liest, nicht in eine Übereinstimmung mit den Bildern selbst gebracht werden könnten. Sie untersucht den Schatzbehalter zunächst unter mnemotechnischen Aspekten und beobachtet am ersten abgebildeten Händepaar einen Naturalismus, der über die Notwendigkeit der Abbildung als ein Diagramm hinausgeht.¹²¹ Weiterhin fragt sie, warum die Andachtsbilder im Vergleich zu anderen Werken wie dem Skizzenbuch in der Darstellung der Leiden derart nüchtern gehalten wurden.¹²² Als Erklärung führt

¹¹³ Bellm 1951.

¹¹⁴ Bellm 1962.

¹¹⁵ Bellm 1962, S. 2-4.

¹¹⁶ Bellm 1962, S. 5-8.

¹¹⁷ Bellm 1962, S. 8-10.

¹¹⁸ Bellm 1962, S. 11-38.

¹¹⁹ Seegets 1998, S. 169-290.

¹²⁰ Hall 2002, S. 2-4.

¹²¹ Hall 2002, S. 4-45.

¹²² Hall 2002, S. 46-81.

sie die Möglichkeit an, beim Betrachter keine unbeabsichtigten Gedanken aufkommen zu lassen. Im dritten Kapitel sieht sie narrative Holzschnitte nichtnarrativen Texten gegenübergestellt.¹²³ Zuletzt beschreibt sie Fridolins Lesart der Bilder, deren einzelne Motive ihre Bedeutungen erst aus dem Text erhielten.¹²⁴ Die Spannungen zwischen Bild und Text sieht sie in der Verselbständigung des Bildes gegenüber dem Text aufgrund der „malerischen Qualität“ der Holzschnitte, die eine Vorstufe zum Kunstschaffen Albrecht Dürers darstellten.¹²⁵

Allerdings resultieren die beschriebenen Spannungen daraus, dass Cynthia Hall die Bilder unter formalen und gestalterischen Gesichtspunkten untersucht, jedoch kaum inhaltlich und überhaupt nicht ikonografisch. Zudem differenziert sie nicht zwischen den jeweiligen Textpassagen mit ihren unterschiedlichen Intentionen. Texte mit konzeptionellen Erörterungen aus dem ersten Teil des Schatzbehalters führt sie ohne Rücksicht auf deren Eigenart genauso für ihre Argumentationen an wie die Texte zu den Gegenwürfen aus dem zweiten Teil.¹²⁶ Auch differenziert sie bei ihren Vergleichen mit den Bildern den Text nicht in Beischrift, Artikel, Auslegung des Artikels oder Auslegung der Figur (Tafel 1). Das folgende Kapitel 3.2 wird darlegen, wie sehr das Ergebnis eines Bild-Text-Vergleiches von den jeweilig genannten Textgruppen beeinflusst wird. Aber auch bei der Frage nach den Holzschnitten als Andachtsbildern zeigt die Vorgehensweise von Cynthia Hall, dass sie sich den Holzschnitten weniger von innen als vielmehr von außen nähert; deutlich wird das zum Beispiel an ihrer Kritik am Schatzbehälter wegen seiner verhaltenen Darstellungen von Gewalt, obwohl diese in vergleichbaren Werken doch sehr viel ausgeprägter sei.¹²⁷

Zuletzt greift Ulrike Heinrichs-Schreiber in ihrer Habilitationsschrift auf den Schatzbehälter als eine ikonologische Quelle für die geistesgeschichtlichen Hintergründe der imaginierenden Bildbetrachtung sowie für erkenntnistheoretische Kategorien zurück. Demnach beruhe das von Fridolin empfohlene Verfahren einer bildgestützten Erbauung auf einer in seiner Zeit gängigen Theorie von Wahrnehmung und Erkenntnis, deren Grundlage die aristotelische Seelenlehre bildet. Denn das Kernproblem der bildgestützten Andacht, das Überleiten von den äußeren zu den inneren Bildern, gehe mit der sensitiven Seele einher, die den Zusammenhang zwischen Materie und Form gewährleiste.¹²⁸ Nach der Untersuchung der Text-Bild-Verhältnisse sowie der Quellen für Fridolins bildgestützte Erbauung weist sie noch in zwei eigenen Kapiteln auf die Rezeption aristotelischer Schriften und Gedanken für den kontemplativen Bildgebrauch bei Otto von Passau und Albrecht Dürer hin.¹²⁹ Das Kapitel über den Schatzbehälter publizierte Ulrike Heinrichs-Schreiber bereits zuvor als einen nahezu identischen Aufsatz, dessen Titel „Sehen als Anwendung von Wissen“ an Aristoteles anlehnt, der im Zusammenhang seiner Prozessanalyse der Wahrnehmung feststellt: „Die Wahrnehmung entspricht ja nicht dem Lernen, sondern der Anwendung von Wissen.“¹³⁰

¹²³ Hall 2002, S. 82-120.

¹²⁴ Hall 2002, S. 121-156.

¹²⁵ Hall 2002, S. 160-161.

¹²⁶ Siehe z. B. Hall 2002, S. 29-30.

¹²⁷ Hall 2002, bes. S. 80.

¹²⁸ So wie ein Gegenstand, der in Wachs gedrückt wird, nur einen Abdruck der Form zurücklässt, aber keine Materie; siehe dazu Heinrichs 2007, S. 37.

¹²⁹ Heinrichs 2007, S. 23-49, bes. 24 und 36.

¹³⁰ Heinrichs-Schreiber 2003, S. 49-103, bes. 49-81. Nur der Abschnitt über Albrecht Dürer führt neue Inhalte an. Zum Zitat siehe Heinrichs 2007, S. 38 bzw. Heinrichs-Schreiber 2003, S. 73. In aller Deutlichkeit verbindet Fridolin Sehen mit Wissen auf der Basis von Aristoteles bereits in der Vorrede zu seinem „Buch von den Kaiser-angesichten“. Siehe dazu die Edition in: Joachimsohn 1895, S. 25-26.

1.3 Zum Ziel der Arbeit und zur Methodik

Die ältere Forschungsliteratur bewertet Michael Wolgemut als einen Eklektiker. Sie wirft ihm vor, aus fremdem Bildgut zu wählen, weil er für eigene Bilderfindungen zu fantasiearm gewesen sei.¹³¹ Geschickt habe er übernommene Bilder verändert, um völlig neue vorzutäuschen. Man vergleiche nur einander die Gewandpartien der Thronenden aus der 1. Figur und aus Martin Schongauers Kupferstich mit der Marienkrönung (Abb. 11). Während Wolgemut in der 1. Figur das Oberteil von Gottes Mantel sowie die Rückenfallen leicht verändert aus dem Stich übernahm, kopierte er daraus exakt den unteren Faltenwurf.¹³² Die ältere Forschung kommt daher zu dem Schluss, dass Michael Wolgemut die Naivität der älteren Drucker fehlte, Brauchbares ohne weiteres für sich zu entlehnen.¹³³

So und ähnlich fiel die Würdigung Wolgemuts mehrfach aus, weil man ihn immer an seinem Schüler Albrecht Dürer gemessen hatte. Man sah in Wolgemut lange nur den hilflosen Kunsthandwerker, der ohne Vorlagen kein richtiges Bild zustande bringen mochte. Daher suchten Kunsthistoriker immer wieder nach Bildquellen und versuchten daraus etwas über die Arbeit in der Werkstatt abzuleiten. Letztlich basiert die Kritik an Wolgemut auf seinem Oeuvre.¹³⁴ Doch gerade bei den Holzschnitten aus dem Schatzbehälter hat man sich zu fragen, ob Wolgemut in der Gestaltung freie Hand hatte oder vielmehr konkrete Vorgaben umsetzen musste, womit zumindest eine Teilkritik an den Auftraggeber weiter gereicht werden müsste. Außerdem blieb bisher unberücksichtigt, ob mit der Konzeption der Holzschnitte, die zugegeben vielfach merkwürdig wirken, nicht auch konkrete Absichten verfolgt wurden. Immerhin wird noch zu sehen sein, dass die 1. Figur nicht allein aus formalen Gründen Schongauers Faltenwurf übernimmt, sondern auch aus inhaltlichen Überlegungen heraus.

Es ist daher das Ziel dieser Arbeit, die bislang nicht bearbeiteten ikonografischen Fragestellungen aufzugreifen und eine Lücke in der Forschung über eine der bedeutendsten illustrierten Inkunabeln zu schließen. Die Illustrationen werden daher auf ihre Bildaussagen hin untersucht. Inwiefern enthalten die Holzschnitte Botschaften, die im Text nicht anzutreffen sind? Daher wird auch die Bildsprache untersucht: Welche Strategien oder Mittel setzt der Entwerfer ein, um die Wahrnehmung des Betrachters auf bestimmte Inhalte zu lenken? Daraus ergibt sich die Frage, wer die textunabhängigen Botschaften der Bilder lesen konnte. Welchen Sinn wird ein gebildeter Käufer des Buches in den Bildern erkannt haben? Wie wird der Laie die Bilder gelesen haben? Gibt es demnach verschiedene Optionen der Bildrezeption? Wie sieht zuletzt der Verfasser des Schatzbehälters den Gebrauch der Bilder? Sind also aus den Figuren auch Funktionen ableitbar, die vom Franziskanerpater nicht beschrieben werden?

Die Funktionen der Figuren benennt Fridolin konzipiert in der Vorrede zu seinem 2. Buch. Daher ist es ein Anliegen dieser Arbeit, vor der ikonografischen Untersuchung zunächst einmal im zweiten Kapitel die von Fridolin getroffenen Aussagen kennen und verstehen zu lernen, zumal er selbst in seinem didaktisch aufbereiteten Erbauungsbuch¹³⁵ den Leser regelrecht an der Hand nimmt und durch die „Materie“ führt. Die Vorrede berührt zum einen die Bedeutung des Gegenwurfs sowie die Formulierung der Betrachtung eines Gegenwurfes zu einem Gebet und zum anderen das Wesen der Figuren, ihre Funktionen, ihren Dienst für die

¹³¹ Vgl. Bellm 1959, S. 90, der wohl in Abhängigkeit von Loga 1888, S. 105-106 zu diesem Urteil gelangt.

¹³² Bellm 1959, S. 88.

¹³³ So etwa Loga 1895, S. 227 auf die Schedelsche Weltchronik bezogen. Diese Auffassung führte auch zu der Kritik, Wolgemut habe „seine hausbackenen, mühsamen Bildkonstruktionen mit dem Blute jüngerer, größerer Talente aufgefrischt.“; vgl. Thieme-Becker 36, S. 179, s. v. „Wolgemut, Michel (Michael)“ (Fritz Traugott Schulz).

¹³⁴ Die heutige Forschung würdigt dagegen Wolgemut als einen herausragenden Maler Nürnbergs; siehe dazu z. B. Strieder 1994, S. 116.

¹³⁵ Siehe zum Begriff des Erbauungsbuches allgemein LGB 2, S. 477-478, s. v. „Erbauungsbuch“ (U. Brunold-Bigler).

Laien sowie ihre Konstellationen zum Text. Die Textanalyse erfolgt deshalb so ausführlich, weil ihr bisher in der Forschung so wenig Aufmerksamkeit geschenkt wurde.

Ebenso sollen vor den ikonografischen Untersuchungen immer wiederkehrende Beobachtungen an den Figuren im dritten Kapitel gebündelt und dem Hauptteil dieser Arbeit einleitend vorangestellt werden, um die Lesbarkeit und Übersichtlichkeit des Textes zu fördern. Diese Beobachtungen betreffen die Fragen, ob die Anordnungen der Bilder im Text einem redaktionellen Programm folgen, in welchem Verhältnis Text und Bild zueinander stehen, ob die Figuren etwa typologisch zu lesen sind und inwiefern mehrere Bildthemen in einer Figur in einem narrativen oder chronologischen Zusammenhang stehen. Im Anschluss stellt sich die Frage, wer den größeren Anteil an der künstlerischen Ausstattung des Buches hatte – Wolgemut oder Fridolin.

Die ikonografischen Untersuchungen im vierten Kapitel zeigen, dass die Illustrationen vielfach mit den Sehgewohnheiten des Betrachters brechen. Es gilt daher, zunächst diese Abweichungen von vertrauten Bildtraditionen zu erkennen und zu beschreiben. Im zweiten Schritt wird nach den Gründen dafür gefragt. Warum sollte der Entwerfer von tradierten Bildformen abrücken, wenn er damit keine konkreten Absichten verfolgte? Das Aufdecken und Erklären der hintergründigen Bedeutungen, die in die Figuren gelegt wurden, stellt damit eine Hauptaufgabe der vorliegenden Arbeit dar. Für die Deutung der ikonografischen Besonderheiten wird es wichtig sein, außerhalb des Schatzbehalters erklärende Bild- und Textquellen aufzuspüren. Vor allem Textquellen werden sich als wichtige Instrumente der Deutung erweisen.

Der Text des Schatzbehalters wiederum wird in der Regel zuletzt herangezogen, um die autonom betrachteten Bilder und ihre ablesbaren Aussagen in ein Verhältnis zum Andachtsbuch zu setzen und zu bewerten. Dadurch wird sich zeigen, wie weit die Bildaussagen mit den Textaussagen identisch sind, davon abweichen oder sogar darüber hinausgehen.

Um Doppelungen zu vermeiden, werden Figuren, in denen sich Antworten auf bereits besprochene Fragestellungen wiederholen, nur kurz und der Vollständigkeit wegen aufgegriffen. Die vorliegende Arbeit versteht sich nämlich ebenso als ein Kommentar zu den einzelnen Figuren. Richard Bellm hat die Figuren zwar umfassend beschrieben, doch belegt er allein vom Text ausgehend die Bilder mit Deutungen, welche nicht immer als gesichert anzuschauen sind.¹³⁶ Freilich ist auch die Übersichtstabelle über die Figuren und Gegenwürfe in der Arbeit von Petra Seegets für ein genaues Verständnis unzureichend.¹³⁷

Außerdem erweist sich die komplette Bearbeitung der Figuren als sinnvoll, weil diese nicht zusammenhanglos im Buch stehen. Vielmehr korrespondieren sie miteinander. Die Deutung einer Figur wird sogar vielfach von den umgebenden Holzschnitten bedingt, wodurch jeweils ein bestimmter Sinn vorgegeben wird. Eine isolierte Betrachtung von ausgesuchten Holzschnitten verbietet sich daher.

Der Anhang enthält neben verschiedenen Verzeichnissen noch Tafeln und Texte. Tafel 1 macht an vier Seiten aus dem Schatzbehalter die verschiedenen Bild- und Textbausteine eines Gegenwurfs kenntlich. Tafel 2 gibt die Zugehörigkeit der einzelnen Figuren zu ihren jeweiligen Artikeln an und lässt mittels der farbig hinterlegten Spalten einen narrativen Faden innerhalb der Holzschnitte erkennen. Tafel 3 verschafft einen Überblick über die Bedeutungen der einzelnen Holzschnitte, wie sie die zugehörigen Artikel vermitteln. Tafel 4 zeigt - besonders für die Frage nach der Genese des Schatzbehalters wichtig - eine Zusammenstellung der formal ähnlichen Darstellungen aus der Gruppe von miteinander verwandten Werken. Tafel 5 schließlich eine schematische Darstellung zu derselben Genese. Wiederholt herangezogene Passagen aus dem Schatzbehalter werden als Textzitate angeführt. Besonders aufschlussreich in den angehängten

¹³⁶ Bellm 1962.

¹³⁷ Seegets 1998, S. 306-311.

Texten sind die darin enthaltenen Quellenangaben, die den Umfang der von Fridolin verwendeten Literatur erahnen lassen.

Zuletzt seien noch einige Grundsätze der Textgestaltung dieser Studie eingeführt. Die Artikel der Gegenwürfe werden zum Teil mit Abkürzungen angegeben. Dabei stehen die arabischen Zahlen für die Gegenwürfe, die römischen für die Artikel. So meint beispielsweise der Artikel 9 II den 2. Artikel des 9. Gegenwurfs. Alle Artikel, Gegenwürfe und Figuren werden in dieser Arbeit zur besseren Kenntlichmachung mit Zahlen bezeichnet und nicht ausgeschrieben: der 1. Artikel, der 2. Gegenwurf, die 3. Figur.

Wenn in dieser Arbeit ausschließlich von „Christus“ gesprochen wird anstelle von „Jesus“, dann, weil sie darin dem Duktus des Franziskanerpaters folgt.

2 Fridolins Vorrede zum 2. Buch

Es mag überraschen, dass eine ikonografische Arbeit nicht mit den Bilduntersuchungen beginnt, sondern eine Textanalyse voranstellt. Dies erweist sich jedoch als unumgänglich, da Fridolin selbst in den Gebrauch seiner Holzschnitte in der Vorrede zum 2. Buch einführt. Aber gerade diese Reihenfolge der Bearbeitung bietet die Möglichkeit, an jedem Holzschnitt aufs Neue zu überprüfen, ob die Bilder tatsächlich den Ansprüchen Fridolins Stand halten oder ob sie auch andere Auffassungen erlauben.

Der Schatzbehälter enthält drei Bücher, auf deren Gliederung Fridolin selbst kurz eingeht.¹³⁸ Das 1. Buch¹³⁹ gibt eine Begründung für den Titel des Buches, beruft sich auf den Nutzen und die Früchte des Leidens Christi und leitet zu deren praktischen Betrachtung an. Auf diese Vorbereitung folgt das 2. Buch¹⁴⁰ mit dem Hauptteil der 100 Gegenwürfe zum Leiden Christi, wobei die ersten 50 Gegenwürfe die Leiden vor Karfreitag berühren und die übrigen diejenigen am Karfreitag. Von den Leiden vor Karfreitag grenzt Fridolin zusätzlich noch die Leiden des präexistenten Christus ab, welche in den ersten fünfzehn Gegenwürfen aufgeführt werden.¹⁴¹ Den Abschluss bildet das 3. Buch¹⁴², das Ausführungen zu den letzten Worten des Herrn enthält¹⁴³ wie auch zu den Dingen, die am Kreuz und nach seinem Tod geschehen sind. Danach folgen weitere 25 Gegenwürfe über die Früchte der Passion sowie einige Gebete zum Leiden Christi und zum Kyrie.¹⁴⁴

In allen drei Büchern gibt Stephan Fridolin meist nur beiläufig vereinzelte formationen, welche die Konzeption des Buches sowie seine Figuren betreffen. Doch in der Vorrede zum 2. Buch kommt Fridolin darauf konzis zu sprechen, wohl um allen „Gehetzten“¹⁴⁵ die Lektüre des Hauptteils zu erleichtern, die sich nicht lange mit dem 1. Buch aufhalten wollen. Dieser Prolog¹⁴⁶ soll daher als Gerüst zur Gliederung unseres Kapitels dienen, an das die vielen anderen, gleichartigen, aber verstreuten Aussagen im Schatzbehälter angesetzt werden können. Während die Einleitung in voller Länge im Anhang als Text 2 wiedergegeben ist, werden nun einzelne Abschnitte daraus die folgenden Kapitel einleiten.

2.1 Der Gegenwurf

Der Prolog beginnt mit der Ausführung zu den Gegenwürfen:

„Der ander und furderlichst teil dises büchleyns, daz die hundert gegenwürff des heilsamen leidens unsers behalters und seligmachers ynnhelt, die darumb

¹³⁸ Fol. a2 vb.

¹³⁹ Fol. a2-f4 r.

¹⁴⁰ Fol. f4 v-H6 v.

¹⁴¹ Fol. f6 vb und fol. k4 vb.

¹⁴² Fol. J1-Hh9.

¹⁴³ Die „Sieben Worte“ Christi am Kreuz sind charakteristische Themen der franziskanischen Passionsfrömmigkeit; siehe dazu Gerhardt/Palmer 2002, S. 45.

¹⁴⁴ Zur Gliederung und den einzelnen Kapiteln der drei Bücher siehe bes. Seegets 1998, S. 292-306, zum dritten Buch siehe auch ebd., S. 186-190. Zu den Bildthemen der Holzschnitte siehe ebd., S. 306-312. Die vorliegende Arbeit grenzt sich in einigen Punkten von den darin formulierten Gegenwürfen wie Bildthemen ab, siehe dazu die jeweiligen Abschnitte in der Bildanalyse. Siehe zur Gliederung des Schatzbehälters ebenso Bellm 1962, S. 2 und Thurnwald 1989, S. 28-30.

¹⁴⁵ Siehe dazu unten den Abschnitt 2.2.1 über die Laien.

¹⁴⁶ Fol. f4 v.

*gegenwürff genent werden, das ye zwen widerwertig artickel gegeneinander
gesetzt und geordnet sein (...).“*

Stephan Fridolin definiert somit gleich zu Beginn des ersten Verses den „Gegenwurf“ als eine Gegenüberstellung zweier gegensätzlicher Artikel.¹⁴⁷ Erst im fünften Vers jedoch charakterisiert er die Artikel näher:

*„Auch ist zewissenn, das ettlich gegenwürff sollich artickel besunder von den
ersten artickeln haben, die in inen selbst volkomen gegenwürff beschliessen, und
also sein ettlich gegenwürff zwifeltig oder manigveltig, und die ersten artickel
treffen die wirdigkeit oder tugent cristi oder sie beyde an, die andern das leiden,
als dann diese ding yn dem ersten teil gemeldet sein worden.“¹⁴⁸*

So behandle der 1. Artikel stets die Würde Christi, seine Tugend oder sogar beides und der 2. Artikel dessen Leiden. Fridolin weist aber auch darauf hin, dass einige Gegenwürfe in ihren Gegensätzen mehrschichtig seien und führt aus, dass ein Artikel, meistens der 1., auch einen eigenen Gegenwurf beinhalten könne.¹⁴⁹ Stephan Fridolin erläutert die Gegenwürfe und Artikel recht knapp, was er damit begründet, dass bereits bestimmte *„ding yn dem ersten teil gemeldet sein worden.“¹⁵⁰*

So erfährt man am Anfang des 1. Buches von Fridolins Absicht, mit Hilfe von Kirchenlehrern und der Heiligen Schrift den Wert der Leiden Christi zu belegen und, für uns an dieser Stelle besonders interessant, auch die Dinge zu nennen, die zur andächtigen Betrachtung der Leiden dienten. Denn diese Dinge umfassen das Erkennen und Bedenken der Würde und der Tugend Christi, die seinem Leiden entgegengehalten werden sollen. Umgekehrt könnten auch die Leiden den Tugenden entgegengehalten werden. Wichtig sei nur, dass sich so das eine vom anderen deutlich abhebe und Vergleiche umso klarer erschienen. Zuletzt hebt Fridolin noch hervor, dass sich der Schatzbehälter geradezu als eine Anleitung zu dieser Form der gegensätzlichen Betrachtung verstehe. Nachdem Fridolin so seine Absicht erläutert hat, eröffnet er im darauf folgenden Kapitel mit dem hl. Bernhard die Zeugen, welche seiner Ansicht nach bestätigten, dass die Leiden Christi auf der von ihm im Buch dargelegten Weise zu betrachten seien.¹⁵¹

Im dritten Teil des 1. Buchs über die „Übungsweise des noch zu behandelnden Stoffes im 2. Buch“¹⁵² erläutert Stephan Fridolin ein Beispiel für in sich selbst angelegte Gegenwürfe. Zunächst liefert er uns bereits bekannte Informationen, nämlich dass jeder Gegenwurf aus

¹⁴⁷ Zur Kritik an Fridolins Worterklärung, da „Gegenwurf“ ein Lehnwort des lateinischen *„objectum“* ist, siehe Thurnwald 1989, S. 29-30; Seegets 1998, S. 219, Anm. 240 oder auch Hall 2002, S. 4. Dagegen weist Heinrichs 2007, S. 27 darauf hin, den Begriff des Gegenwurfs als eine Übertragung aus den lateinischen Rhetoriktermini *contentio* oder *contrapositio* ins Deutsche zu verstehen. So werde in der *„Rhetorica ad Herennium“* die Trope der *contentio* als ein Gegenwurf aus zwei Teilen beschrieben.

¹⁴⁸ Beide Zitate fol. f4v.

¹⁴⁹ „Zumm dritten und letsten ist zewissen, das in diser materien des leidens christi hundert gegenwurff sein, der ein yeglicher zum minsten zwen widerwertig artickel begreift; unter den der erst die wirdigkeit oder tugent unsers herren antrifft. Der andere trift an das, das er dargegen gelitten hat; underweilen hat der erst oder vorig artickel in im selbs einen gegenwurff begriffenn.“; siehe fol. c4 r.

¹⁵⁰ Fol. f4 vb.

¹⁵¹ „So wil ich hie ein wenig spruch der götlichen lerer und heiligen geschrift setzen, als die ich nemen will zu gezeugnus der kostparlichkeit des leidens christi und der ding, die da dienen zu andechtiger betrachtung desselben leidens, also das man erkenne und bedenck die wirdigkeit und tugent christi und die selben halt gegen dem leiden und widerumb das leiden gegen solichen tugenden, das also eins gegen dem anderen desterbas und klerer scheine wie gros und entlos das sey, darzu dann diß püchlein hantreihung unnd anleitung gibt, wer das mit fleiß einpildet. Das sant Bernhart ein gezeugnus gibt, das man das leidenn christi auff ein solche weyse sol furnemen als es in disem puch furgewendet wirdert.“; siehe dazu fol. a5 rb.

¹⁵² Fol. c4.

zwei Artikeln zusammengesetzt sei; ferner dass der 1. Artikel die Würde oder Tugend Christi betreffe, der 2. dagegen das Leiden. Schließlich könne auch ein einzelner Artikel einen eigenen Gegenwurf beinhalten. Diesen Punkt verdeutlicht er dem Leser am Beispiel des 16. Gegenwurfs, in dem die Untertänigkeit Christi der Herrschaft Christi gegenübergestellt wird¹⁵³: So behandle nach Fridolin der 1. Artikel die unbegreifliche Höhe des Herrn und gehöre daher zur Würde Christi. Dagegen gehöre zum 2. Artikel und damit zum Leiden Christi dessen Unterwürfigkeit, Demut und Untertänigkeit, da er dem väterlichen Willen gehorchte und mit der Menschwerdung die Gestalt eines Knechts annahm. Er folgte aber nicht nur dem väterlichen Willen, sondern er beugte sich während seines irdischen Lebens auch den weltlichen und geistlichen, den jüdischen und den heidnischen Geboten der Menschen. Daher verweist Stephan Fridolin darauf, dass der 2. Artikel von der Untertänigkeit Christi auch einen eigenen Gegenwurf beinhalte, da darin ebenso die Tugend des Gehorsams angesprochen würde. Die Ausführung zum mehrschichtigen Gegenwurf beschließt er schließlich mit der Formulierung, dass auf diese Weise über die Artikel die Höhe der Majestät und der Würde sowie die Tiefe der Demut und Untertänigkeit gegeneinander gehalten würden und einen endlosen, schönen Gegenwurf bildeten: denn je höher die Majestät, umso tiefer die Demut.

Um nochmals die Bedeutung eines Kontrastes deutlich herauszustellen, zitiert Fridolin aus dem Werk „*De celo et mundo*“¹⁵⁴ des „natürlichen Meisters Aristoteles“: Hält man zwei Dinge nebeneinander, so heben sie sich umso deutlicher voneinander ab, je gegensätzlicher sie sind; Weiß erscheine neben Schwarz weißer als neben Weiß wie auch umgekehrt Schwarz neben Weiß schwärzer wirke als neben Schwarz.¹⁵⁵

Im Kapitel, dass „*das leiden cristi on end groß zu achten ist*“¹⁵⁶, finden wir eine Stelle, die uns nochmals ein rechtes Verständnis von der Bedeutung der Gegenwürfe ermöglicht. Denn darin sagt Fridolin, dass ein zugefügtes Unrecht umso größer sei, je höher die geschädigte Person geachtet werde.¹⁵⁷ Und daraus folge, dass eine Lästerung gegen Gott unendlich groß angesehen werden müsse. Darum fordert er den Leser auf zu erkennen, wie groß die Leiden Christi zu achten seien, wenn man sie zu ergründen versuche. Und wenn die Betrachtungen besonders zu Herzen gehen sollen, empfiehlt er, diese auf der im Schatzbehälter dargelegten, also kontrastiven Weise zu halten.¹⁵⁸

Diese Empfehlung nutzt Fridolin als Überleitung, um ein weiteres Mal zu belegen, dass auch Kirchenlehrer die Betrachtung der Leiden Christi nach der Weise befürworten, wie er sie im Buch vorgibt.¹⁵⁹ Dazu führt Fridolin unter den aufgezählten Belegen auch Gegenwürfe an, die nicht nur gegen sich selbst mit Hinblick auf die gegensätzlichen Artikel gerichtet sind, sondern auch solche, die ihren Gegensatz in Menschen oder in anderen „Umständen“ finden. So habe etwa der heilige Augustinus zum ersten Punkt festgestellt, dass

¹⁵³ Fol. k5 v.

¹⁵⁴ Besagte Stelle konnte weder nachgewiesen werden in: Aristoteles 1886 noch in: Aristoteles 1958 oder in: Johannes Vensor: *Questiones mag[ist]ri Joha[n]nis versoris super libros de celo & mu[n]do cu[m] textu Arestotelis*. Köln: Heinrich Quentell, 1489. Heinrichs 2007, S. 28, Anm. 26 führt als Quelle die Meteorologie, III, 3-4 des Aristoteles an (vgl. Strohm 1979, S. 81-83). Doch wird darin weniger der Kontrast von Schwarz und Weiß behandelt als vielmehr eine Farbenlehre am Beispiel der Lichtbrechungen eines Regenbogens.

¹⁵⁵ „*Dann als der natürlich meister spricht, ij de celo et mundo: So man die ding, die widereinander sein, gegen einander helt oder setzt, so scheint ein yeglichs dester mer, als weyß gegenn dem schwartzen scheint weysser denn gegen seins gleichen und das schwartz schwertzer etc.*“; siehe fol. c4 r.

¹⁵⁶ Fol. c4 vb.

¹⁵⁷ Fol. c5 rb.

¹⁵⁸ Fol. c5 v: „*So volgt darauß, das der mensch gott endlose ere und danckperkeit schuldig ist und dargegen, wenn got gelestert und geschmeht wirdt, so ist eß on end groß zeachten umb der endlosen gütter willen, die er uns verleiht oder verleihen will. Also vindt man, wie groß alles, das cristus gelitten hat, zeachten ist, wenn man es von innen zegrund ersuchen und ansehen will. Und darumb, wer da will, das es im zn hertzen gee, der nem es für sich nach solcher weyse zebetrachten. Und dartzu dient dies püchlein, wann es helt das auff die weyse für.*“

¹⁵⁹ Fol. c5 va.

Christus, der die Gerechtigkeit ist, von Menschen verurteilt wurde.¹⁶⁰ Und Johannes Chrysosthomus zum zweiten Punkt, dass Christus Hunger gelitten habe, um den Menschen mit seinem Fleisch zu sättigen.¹⁶¹ Mit diesen und vielen anderen „Sprüchen“ heiliger Lehrer, mit Autoritäten also, unternimmt Fridolin einen weiteren Versuch, den Leser für seine Weise der Betrachtung der Leiden Christi zu gewinnen.

Um diese hier nur angedeutete Betrachtungsweise hervorzuheben, eignet sich die aus dem dritten Vers stammende Wendung *„ordnung des leidens cristi gegen seiner wirdigkeit oder tugent oder diser beyder“*. Diese Ordnung stellt letztlich eine Paraphrase für die Gegenüberstellung konträrer Artikel dar. Diese Ordnung nennt Fridolin eine „künstliche“, da sie anders als die „natürliche“ keiner Chronologie folgt. Daher stellt Fridolin Christi Fahrt in die Hölle und in den Himmel seinem Kreuzestod voran, obwohl sich beide Episoden erst nach seinem Tod ereigneten. Es kommt ihm nämlich nicht auf eine Lebensschilderung Christi an, sondern auf geeignete Gegensätze, welche helfen, das Leiden Christi zu intensivieren: *„Darumm sollen die figuren in disem puch also stehen. Wer die natürlichen ordnung gern siht, der find sie in den andern püchern und priefen und in den dorffkirchen, der die cristenheit vol ist; unnd das sey einmal für allemal gesagt.“*¹⁶²

In dieser Konnotation ist der Begriff „Ordnung“ schließlich auch an einer Stelle im 3. Buch zu verstehen, wonach der Schatzbehälter *„... doch nit als eigentlich in lerens weyse, sunder als ein zusammen gelesene ordnung der betrachtung des leidens unsers herren ihesu cristi mit seinen gegenwürffen ... auff frag und bitt etlicher andechtiger person geschriben wirt.“*¹⁶³

2.1.1 Die Betrachtung der Gegenwürfe

Der Gegenwurf als Antithese stellt keinen Selbstzweck dar, sondern wird ausdrücklich als ein Element zur selig machenden Betrachtung genannt. Im zweiten Vers des Prologs formuliert Fridolin, wozu in einem Gegenwurf zwei gegensätzliche Artikel gegeneinander gestellt werden:

*„auff das, dz ye einer gegen den andern gehalten und betrachtet dester mer leuchte, grösser erschein, pas erkennt, tieffer zu hertzen genomen werd, mer zu andacht und danckperkeit beweg und also dem menschen, der sich darynn ubt, mer frucht und seligkeit bringe“.*¹⁶⁴

Die antithetische Betrachtung der Artikel führt also zu einem tieferen Verständnis des heilsamen Leidens des Erlösers Jesu Christi, bewegt den Menschen zu einer größeren Andacht und bringt Seligkeit.

Um zu verstehen, wie sich Fridolin die Betrachtung der Gegenwürfe vorstellt, ist die Einleitung in den Schatzbehälter wichtig.¹⁶⁵ Darin zitiert Fridolin aus Hugos von St. Viktor Schrift *„Expositio in hirarchiam coelestem S. Dionysii Areopagitae“*. Ohne auf das hugonische Konzept von der *theologia mundana* und der *theologia divina* einzugehen, führt

¹⁶⁰ Ebd.

¹⁶¹ Fol. c6 ra.

¹⁶² Fol. ad1 va. Fridolin folgt also einer anderen Gliederung als die vertrauten Viten Christi oder Evangelien; vgl. dazu auch Hall 2002, S. 49.

¹⁶³ Fol. G5 vb-G6 ra. Auf diese Stelle wird im Kapitel 6 noch näher eingegangen werden.

¹⁶⁴ Fol. f4 v.

¹⁶⁵ Vgl. Text 1 in Anhang.

er lediglich dessen Beispiele von den zweierlei Bildern Gottes an.¹⁶⁶ Demnach zeige sich Gott den Menschen in zwei Bildern. Zum einen im Bild der Natur durch die Gestalt dieser Welt, zum anderen im Bild der Gnade durch das fleischgewordene Wort. Doch nur im Bild der Gnade könne man Gott verstehen oder erkennen. Denn die Natur zeige nur ihren Schöpfer, aber erleuchte nicht die Augen des Betrachters. Dagegen erleuchte die Gnade zunächst den Betrachter, damit er wie von einer Blindheit geheilt die Wahrheit erkennen könne, und zeige ihm danach die Gottheit. Somit gäbe es zwei unterschiedliche Erkenntnisweisen. Zum einen die menschliche Vernunft, welche Erkenntnisse aus der Natur gewinnt, aber den Menschen blind belässt. Zum anderen die Gnade oder der Glaube, welche durch das Erkennen Christi zur wahren Weisheit führt.¹⁶⁷

Auch an anderen Stelle verweist Fridolin auf die Grenzen der Gotteserkenntnis¹⁶⁸ und gibt dazu an, wie wenig die Vernunft dazu beitrage¹⁶⁹.

Alleine aus der Betrachtung des Bildes der Gnade empfangen also der Gläubige die wahre Weisheit. Um dies zu belegen, führt Fridolin Zeugen an. So bezeichnet Bernhard von Clairvaux das Betrachten der Leiden Christi als Weisheit, Hieronymus ähnlich als das Erkennen des Erlösers.¹⁷⁰ Ambrosius, nach dem die Heiligen jegliche naturwissenschaftliche Betätigungen verachten würden, legt ebenso das Erkennen Christi als die eigentliche Weisheit nahe¹⁷¹ und bezeichnet dieses Erkennen als einzige „Kunst“, die zur Seligkeit führe.¹⁷² Alle drei machen damit deutlich, dass jedes andere Forschen, Lesen und Wissen zurückgestellt werden müsse, um ganz das Leben, Wirken und Leiden Christi zu erkennen.¹⁷³ Gleiches fordert Rabanus Maurus im Lob des heiligen Kreuzes: Man solle nichts anders suchen oder lernen, „dann cristum, wann yn ym findet man alle nutze kunst, alle tugent und alles gut.“¹⁷⁴

Somit wird deutlich, weshalb das Leiden Christi der wahre Schatz ist. Der Schatzbehalter enthält die Gegenwürfe des Wirkens und Leidens Christi, seines Lebens und seines Sterbens, seiner Würde und seiner Demut, seiner Tugend und seiner Geduld in den unverschuldeten und allerverdienstlichen Leiden. „In dem aller menschen (die behalten sullen werden) heil und seligkeit steet, alß sant Johannes mit dem gulden mund in der neunundviertzigsten predig uber matheum spricht.“¹⁷⁵

Das Leiden des Herrn ist der Schatz des Heils. Jedoch nicht nur, weil er selbst gelitten hat, sondern auch, weil sein Leiden in uns „durch andechtiges glauben, mit danckberkeit erkennt, betrachtet, geliebet, gehört, gelesen, bedacht, geopfert, angerufft, nachgevolgt, ge- laubt, verwundert und bewaynet wirt.“¹⁷⁶

¹⁶⁶ Vgl. Ruh 1990, S. 358-360. Siehe auch Heinrichs 2007, S. 26.

¹⁶⁷ Fol. a2.

¹⁶⁸ „Und wenn man schon den herren nach dem aller clarstenn, als der glaub und die heilig geschrift fürhelt, in dieser zeit erkennt, so ist es dennoch theologia simbolica und fides enigmatica, das ist sovil, dz die heilig geschrift, die hellt uns die göttlichen ding unnter gleichnussen für, und der glaub figürlichen und verborgenlich, und bedarff nyemant sich rümen, das er cristum gentzlichen erkenn; denn das gröst, das ist, was er sey, nach dem als er gott ist, dz beleibt auch aller creatur uber usw.“; vgl. fol. Q3 rb-va.

¹⁶⁹ „Alle menschen, das ist die, dye vernunft prauchen, die sehen (dz ist sie erkennen) gott, dz ist Sie mercken bey den sichtberlichen dingen, die in dieser werlt beschehen und sein, als bey der regierung der werlt, das gott muß sein. Aber das ist von verre, denn es ist durch die erforschung der vernunft, die durch die werck prüfft den werckmeister unnd durch die gemachten ding in die machenden, durch die gesachten in die sachenden ...“; vgl. fol. Q3 vb.

¹⁷⁰ Vgl. fol. a6 vb-b1ra.

¹⁷¹ Vgl. b1.

¹⁷² Vgl. fol. b1 v.

¹⁷³ Vgl. fol. b1 r.

¹⁷⁴ Fol. b1 r.

¹⁷⁵ Fol. a 4 va.

¹⁷⁶ Fol. a5 rb.

Dies macht deutlich, wie wertvoll es ist, das hugonische Bild der Gnade mit dem inneren Auge anzusehen.¹⁷⁷ Die leiblichen können nicht helfen, da das Bild der Gnade weder eine „gestalt dieser werlt“ ist noch enthält. Daher empfiehlt Fridolin, der Leser solle sich die Gegenwürfe einprägen bzw. „*einpilden, das du also dasselb leiden vor den augen deins gemüts allweg habest.*“¹⁷⁸

Denn das geistige Bild im andächtigen Gemüt bringe dem Gläubigen großen Nutzen, wie er im Kapitel „*von den besonderen Freiheiten der Betrachtung und Bildung, die man von dem Herrn hat*“ ausführt. So erinnert er zunächst daran, dass die Vorstellungen, die man von Christus und seinen Werken, von seinen Tugenden und seinen Leiden im andächtigen Glauben trägt, so kräftig und so mächtig seien, dass sie der Teufel fürchte.¹⁷⁹

Um dann darzulegen, wie freudereich solche Vorstellungen und Betrachtungen sind, zitiert Fridolin aus Augustinus' Buch von der Substanz der Liebe, wonach die vernünftige Kreatur, der Mensch also, aus Christus das Gut der Seligkeit sauge, und fordert den Leser auf: „*Darum, o Bienlein, sauge und trinke die unaussprechlichen Süßigkeiten deiner Wollust.*“ Von Interesse ist hier eine Maßnahme Fridolins, um einem Missverständnis vorzubeugen. Auf die Frage, wie man von Christus saugen, essen, trinken oder kosten soll, ob mit dem leiblichen Mund oder mit anderen geistlichen Gliedern wie der Seele, gibt er nur zu verstehen: Die Antwort sei klar.¹⁸⁰

Fridolin betont zudem, dass die Würde, Tugend und andere Eigenschaften Christi wie auch Christus selbst stets gegenwärtig seien, wenn man sie sich eingeprägt habe. Daher seien diese Inhalte mit nichts zu vergleichen. Sie allein öffneten die inneren Augen, welche die Gegenwart dessen sähen und wahrnahmen, der ununterbrochen bei den Menschen sei und seine Augen niemals von ihnen abwende.¹⁸¹

Im Abschnitt über diejenigen, die selten an Gott mit Zucht und Dankbarkeit denken¹⁸², führt Fridolin aus: Obwohl wir unseren Herrn immer gegenwärtig haben, können wir ihn nicht mit leiblichen Augen in seiner Gestalt sehen, denn dasselbe sei der künftige Lohn. So sollen wir ihn mit den inneren Augen und mit Betrachtung in dieser Zeit ansehen.¹⁸³

Sich Christus einzuprägen, übertrifft alles andere, weil die Vorstellungen über ihn auch stets von ihm selbst gesehen werden. Dagegen ist es öde und unnütz, das Gedächtnis mit Sprüchen, Gedichten oder Liedern zu bekümmern.¹⁸⁴ Schließlich vermag die erstere „Einbildung“ mehr als jede andere.¹⁸⁵

Letztlich geht es also darum, mit den inneren Augen die Leiden zu betrachten, die man sich in Form der Gegenwürfe eingeprägt hat. Doch wie hat man sich die Betrachtung der Leiden Christi vorzustellen? Zum einen ist aus der Behandlung der Gegenwürfe bereits bekannt, dass die gegensätzlichen Artikel eines Gegenwurfs gegeneinandergehalten betrachtet werden sollen. Denn zusammengenommen bildet ein Gegenwurf einen ähnlich harten

¹⁷⁷ Zu Fridolins Konzept der Kontemplation auf der Basis der Lehren Hugo von St. Viktors siehe Heinrichs 2007, S. 27.

¹⁷⁸ Fol. e5 va. Die Metapher vom Auge des Gemütes, Geistes oder des Herzens weist auf die Wahrnehmung als eine gemeinschaftliche Leistung des Körpers und der Seele unter der Voraussetzung des Primats des Sehens gemäß der Lehre des Aristoteles; vgl. dazu Heinrichs 2007, S. 36 und 38.

¹⁷⁹ Fol. f1 va. Fridolin zitiert dazu fol. f1 va-f1 vb aus dem 7. Kapitel des 3. Buchs der Dialoge des hl. Gregors die Geschichte von der Versuchung des Bischofs von Fondi. Zur Versuchung des Bischofs siehe auch PL 77, Sp. 229-233, bes. 229-232. Gregors „*Liber Dialogorum*“ wurde auch auf Deutsch 1476 in Augsburg von Johann Bämmler herausgegeben. Siehe auch die deutsche Übersetzung von Funk 1933, S. 116-119.

¹⁸⁰ Fol. f1 vb.

¹⁸¹ Fol. f2 ra. Diese Vorstellung beruht auf Hugo von St. Viktors Theorie des Weges der Seele zu Gott. Fridolin kürzt die Theorie von den drei Augen der Seele ab und konzentriert sich auf den *oculus contemplationis* sowie auf den Prozess der *imaginatio*; vgl. Ruh 1990, S. 360-367 sowie Heinrichs 2007, S. 27.

¹⁸² Fol. f2 ra-vb.

¹⁸³ Fol. f2 va.

¹⁸⁴ Fol. f3 ra.

¹⁸⁵ Fol. f3 vb-f4 ra.

Kontrast wie die Nebeneinandersetzung von Schwarz und Weiß. Im 55. Gegenwurf fordert Fridolin den Leser auf, die Augen des Gemütes auf die allergrößten Wunder zu richten, die Christus bei seinen vielen Krankenheilungen bewirkte. Außerdem solle der Leser die böse- artigste Unbilligkeit beachten, die darin bestand, dass Pilatus beim *Ecce homo* Christus, das sanfte Lämmlein, zusammen mit Barabbas, dem reißenden Wolf, vor das jüdische Volk führte. Dies sei eine Ungerechtigkeit gewesen, „*dergleichen von anbegynne der werlt nye gehört ist worden.*“¹⁸⁶ Um solche nie da gewesenen Ungerechtigkeiten geht es Fridolin. Diese will er mittels der Kontraste deutlicher zutage treten lassen.

Die Wirkung des Kontrastes wird besonders im 68. Gegenwurf deutlich, der geradezu ein Musterbeispiel für eine andächtige Betrachtung enthält: „*Von (= vor; d. Verf.) der krönung (Figur 72; d. Verf.) seyst du erynnert auff dißmal der unaussprechlichen wirdigkeit cristi, die bedeut ist in der vorgeenden lxxj. figur der maiestat cristi, auß dem buch der götlichenn offenbarung genommen, die ich darnach ein wenig außgelegt hab. Darnach betracht den langen, getrewen, demütigen, steten, notdürfftigen, nützen, heilsamen, gutwilligen dienst cristi, der bedeut wirt in der figur der fußwaschung (Whg. 46; d. Verf.). Denn kumme auff die engstlichen krönung (Figur 72; d. Verf.), so merckst du, wie unpillich der herr das peynlich gespott eingenomen hat.*“¹⁸⁷

Da an dieser Stelle die Bilder angeführt wurden, sei darauf hingewiesen, dass von Fridolin nicht etwa eine Bildbetrachtung erwartet wird, sondern die Betrachtung der geistlichen Inhalte, für die die Bilder stehen. Auf diesen Unterschied wird später noch näher eingegangen. Wesentlich hier ist jedoch die Betrachtungsweise der jeweiligen Inhalte. Zuerst solle man Christi Majestät bedenken, dann seine demütige Fußwaschung, um dann in einem dritten und letzten Schritt die Verspottung Christi in die Betrachtung einzubeziehen. Die Ungerechtigkeit, die Christus erfährt, wird so stufenweise in ihrer Empfindung gesteigert.

Doch nicht nur der Umgang mit den Figuren ist sehr aufschlussreich, sondern auch der Text des Gegenwurfs selbst. Denn darin gibt er quasi ein Lehrbeispiel¹⁸⁸ für die andächtige Betrachtung. Fridolin weist darauf hin, dass die Verspottung Christi vornehmlich auf die Lästerung seiner königlichen Würde abzielt. „*Doch magst du darynne die verspottung andrer wirdigkeit finden, wilt du es tief ergründen; und dz nit in einerley, sunder in mangerley wyse als mit worten und mit wercken, mit geperden, mit cleidungen, mit zeichen, mit peinen, die einander grössen und beschweren; und all durch unzellich und unaussprechlich sach und umbstend der zeit, der stett, der personen auff beyden orten, des leidenden und der peinigenden meinung, oder des ends der form halb und dergleichen beschweret werden.*“¹⁸⁹

Fridolin zählt also eine ganze Reihe von Aspekten auf, die während einer andächtigen Betrachtung der Krönung Christi berücksichtigt werden sollen, wenn man sie tief ergründen möchte. Erbelässt es aber nicht bei dieser Aufzählung, sondern gibt ein mehrseitiges Beispiel, wie die Betrachtung unter den aufgezählten Aspekten aussehen könnte.

Doch neigt Fridolin auch dazu, einen Artikel für sich allein zu betrachten und sich dabei in einer immer detailreicheren Ausmalung eines einzigen Leids zu verlieren. Dafür steht ein Beispiel, welches Stephan Fridolin in einer Predigt des heiligen Bernhards gefunden hat. Dieser zeigt anhand eines Kruzifixes, wie der am Kreuz hängende Leib, aber auch die einzelnen Körperteile des Gekreuzigten, das Haupt, die Augen, die Ohren, das Gesicht, der Mund,

¹⁸⁶ Fol. v5 v.

¹⁸⁷ Fol. ab1 va.

¹⁸⁸ Fridolin hat den 68. Gegenwurf wohl selbst als Muster aufgefasst, denn er schreibt am Ende: „*Und ob yemand in dieser betrachtung nit geübet wer unnd ym diese ding nit einfellig noch angemen sein wollten, der wolle dennoch gedultig sein unnd diß nit als pald verachten, sunder hoffen, wo er vil und offft anclopffe, dz ym unzweifellich aufgethan und er einen werden schatz finden wird.*“; siehe fol. ab4 va.

¹⁸⁹ Fol. ab1 v.

die Hände, die Brust und die Füße in die Betrachtung einbezogen werden können, um die vielfältigen Früchte des sämtlich Erlittenen zu erkennen.¹⁹⁰

Doch nicht nur die Früchte, die sich aus den jeweiligen Motive ergeben, sind Gegenstand der Betrachtung, sondern auch die von Christus erlittenen Schmerzen selbst, wie ein weiteres Beispiel aus einer Predigt des heiligen Bernhards belegen soll. Darin schreibe er über den Gekreuzigten: „*Wennde ine hin, wennde ine her, kere yne von einer seitten zu der andern, beschaw ine von dem haubt biß auff die füß, so findest du nichtz, denn schmerzen, du findest umb und umb plutt gerunnen*“.¹⁹¹

Doch vor allem mit Blick auf die Unterweisung der Laien wird deutlich, wieviel mehr Fridolin daran liegt, die sogenannten Umstände der jeweiligen Leiden in die Betrachtungen einzubeziehen: „*Ist aber yemant mit andern dingen so vast bekumert oder so einfeltig, das er sich in die gemelten umbstend nit schicken kann, der nem hie ein wenig anzaigung und ursach sich zebehelffen in sollicher betrachtung. Bedenk, wer er sey der person halb, was er sey deß wesens halb, wiewol gethan der tugent und schonheithalb, wie groß der wirdigkeit halb, wie er gelitten hab der weise halb, warumb der sachenhalb und desgleichen*“.¹⁹²

Diese hier nur schlagwortartig aufgeführten Fragen greift Stephan Fridolin im weiteren Verlauf des Kapitels über die Umstände der Leiden Christi erneut auf, um sie ausführlich zu beantworten¹⁹³; wohl nicht zuletzt, um den genannten Vielgeschäftigen und Un-erfahrenen ein Beispiel für die Betrachtung zu geben.

Wie für die Laien empfohlen, geht Fridolin auch auf die Betrachtung von Namen ein, deren Bedeutung in der Andacht berücksichtigt werden sollen. So legt er zum Beispiel im bereits genannten Kapitel über die Umstände der Leiden Christi die lateinische Form des Namens „Jhesus“ sowie die tetragrammatisch-hebräische Entsprechung „יהוה“ auf die Heilige Dreifaltigkeit hin aus.¹⁹⁴

Auf eine solchermaßen ausgeübte Betrachtung stelle sich schließlich beim Andächtigen Mitleid ein. In der oben wiedergegebenen Predigt Bernhards war dies bereits angesprochen: „*Das der konig der eren für einen schnöden wurm sol gecreuziget werdenn, Giessent zehar (Tränen; d. Verf.) auß meine augen, verfleuss du mein sel vor dem feur des mitleidens uber die quelung diss lieplichen mans, den ich in so grosser senfftmutigkeit mit so grossen schmerzen umgeben sihe*“.¹⁹⁵

Der heilige Bernhard, der sich nach Fridolin von Jugend an in solchen Betrachtungen geübt habe, schrieb in seinem Buch über das Hohelied in der 44. Predigt über das Wort „*fasciculus mirre dilectus meus*“: „*Mein lieb ist mir ein mirrenbüschelein, zwischen meinen prusten wirt eß wonen*¹⁹⁶ ...; die zwu prust der preut sind die mitfreud und das mitleiden. Als sant Paulus spricht: *Man sol sich freuen mit den frolichen und wainen mit denn wainenden. Spricht furbas sant Bernhart: und ist eß, das du weyse bist, so wirst du nachvolgen der weyßheit der preut* ...“.¹⁹⁷

In diesem Beispiel der *compassio* kommt aber ebenso die *imitatio Christi* zum Ausdruck. Um diesen Gedanken zu präzisieren, führt Fridolin den heiligen Cyprianus an: „*Der selb Ciprianus helt uns auch das leiden cristi für als ein ebenpild, dem wir nachvolgen sullen, zum minsten in einer geistlichen weyse*“.¹⁹⁸ Gregor den Großen zitiert er mit den Worten: „*Und alles das, das in uns ist, soll yme, von dem es ist,*

¹⁹⁰ Fol. c6 v.

¹⁹¹ Fol. d1 va.

¹⁹² Fol. d4 v.

¹⁹³ Fol. d5 r-d6 v.

¹⁹⁴ Fol. d3 vb-d5 ra.

¹⁹⁵ Fol. d1 va.

¹⁹⁶ Vgl. Hld 1,13: „Mein Geliebter ruht wie ein Beutel mit Myrrhe an meiner Brust.“

¹⁹⁷ Fol. a5 va.

¹⁹⁸ Fol. c6 rb.

nachvolgen. Wann ausserhalb der nachvolgung des leidens cristi ist unser ubung mer untugent dann tugent.“¹⁹⁹ Und zuletzt Bonaventura aus dessen 17. Kapitel des „*Stimulum amoris*“: „O wunderberlichs leiden, das seinen betrachter entfremdet von ym selbs und machet yn nit alleyn englisch, sunder auch götlich, wann er durch die betrachtung wonet in den schmerzen cristi ..., er will mit im das creutz tragen und tregt mit dem creutz den, der yn seiner hand hymel und erden helt.“²⁰⁰

Wie Petra Seegets zu Recht feststellt, spielen jedoch bei Fridolin die beiden Motive, Mitleiden und Nachfolge, gegenüber anderen Passionsschriften nur eine untergeordnete Rolle.²⁰¹ Wie die wenigen Stellen belegen, erachtet er diese Gedanken wohl für selbstverständlich und stellt lieber neue Aspekte heraus als schon vertraute Passionspraktiken. So geht es ihm nur im ersten Schritt darum, sich die Passion als tatsächliches Geschehen zu vergegenwärtigen, etwa wie in den *Meditationes Vitae Christi*²⁰² oder im *Horologium devotionis* des Prädikanten Bertholdus²⁰³, im nächsten Schritt aber um eine kontrastierende Gegenüberstellung der Vorstellungen.

2.1.2 Die Umformulierung der Betrachtungen in Gebete

Der dritte Punkt aus der Vorrede des 2. Buchs führt aus, wie die vorangegangenen Betrachtungen in Gebete umformuliert werden können:

„(III) und ist zewissen, das die entlich meinung diser ordnung des leidens cristi gegen seiner wirdigkeit oder tugent oder diser beyder also gesetzt ist nit allein, dz man sie betracht, sunder auch und mer darumb, das man wisse, gott, den herren, darbey antzeruffen und im dieselben gegenwürff (das das, das man von gott begert und bitt, dester eer durch das verdienen cristi erworben werden müge) fürzehalten unnd zeopfern, dann unser herr ihesus cristus hat in der letzten nacht seines tötlichenn lebens, als er von dieser werlt wolt scheidenn, verheissen, was in seinem namen der mensch den vatter bitten würd, das würd er thun, als sant Johannes in dem vierzehenden²⁰⁴ und sechzehenden capitel²⁰⁵ schreibt, und wenn wir got, dem vatter, das verdienen cristi fürhalten, So bitten wir den vatter, das er uns das umb des verdiensts willen seins suns geben wolle, des wir unsers verdiensts halben nit wirdig sein zeempfangen.“²⁰⁶

Die Gegenwürfe dienen somit nicht nur zur andächtigen Betrachtung, sondern auch zum Gebet, in das die Betrachtung der Gegenwürfe münden soll. Und wenn man während der Betrachtung Gott anruft, sich also bittend an ihn wendet, so soll man der Verheißung Christi entsprechend seine Bitte in dessen Namen vortragen, also Gott die Gegenwürfe bzw. die darin dargelegten Verdienste Christi entgegenhalten und opfern. Denn der Mensch habe es nicht verdient zu empfangen, worum er bittet.²⁰⁷

¹⁹⁹ Fol. e4 rb.

²⁰⁰ Fol. b2 rb.

²⁰¹ Siehe dazu auch Seegets 1998, S. 244.

²⁰² Rock 1929, S. 8.

²⁰³ Vgl. Noll 2004, S. 305-308.

²⁰⁴ Joh 14,13-14.

²⁰⁵ Joh 16,24-24.

²⁰⁶ Fol. f4 v.

²⁰⁷ Besonders deutlih macht dies das Gebet am Ende des 1. Gegenwurfs. Siehe dazu fol. f6 v.

Was darunter zu verstehen ist, einen Gegenwurf zu opfern, macht eine andere Stelle besser verständlich. Fridolin ist es ein immens wichtiges Anliegen, die 100 Gegenwürfe aus dem 2. Buch des Schatzbehalters mithilfe der beiden Hände zu memorieren, um quasi den erlösenden Schatz der kostbaren Leiden Christi darin zu tragen. Erhöbe man nun im andächtigen Gebet die Hände, würden solchermaßen die ganzen Leiden Christi Gottvater gemäß Psalm 141,2 geopfert. Denn das Handaufheben sei eine Gebärde, welches für das Opfer des Gekreuzigten für die Menschen sowie für seinen Vater stünde.²⁰⁸

Nachdem Fridolin im 1. Gegenwurf beide Artikel ausgelegt hat, gibt er ein Beispiel, wie aus dem Gegenwurf ein Gebet formuliert werden kann. Ein Auszug dieses Gebetes wurde bereits im Zusammenhang mit der Entgegenhaltung des Verdienstes Christi gegeben. Hier sei lediglich nur noch die das Gebet begleitende Anmerkung wiedergegeben. Denn diese informiert nochmals über die Elemente und über den Nutzen eines Gebetes, aber auch über verlegerische Gesichtspunkte. Fridolin fordert nämlich den Leser auf, aus allen anderen Artikeln des Schatzbehalters ein Gebet ähnlich seinem Beispiel zu gewinnen. Er selbst konnte dieser Aufgabe nicht nachkommen, da er aus Platzmangel die Artikel möglichst kurz halten musste. Anders hätte er nicht alle Artikel in seiner „kurzen geschriff“, an früherer Stelle auch „hantpüchlein“²⁰⁹ genannt, unterbringen können: „Diss und desgleichen gepete, in dem der mensch sein sünd und die ubel, die er dadurch verschult hat, bekent und da er dz verdienen cristi fürhelt und auch für die andern auss liebe bitt, ist krefftig und dem menschen gar verdienstlich und gott anenem. So der mensch fürderlich bitt und begert der seligkeit, in der er got ewiglich lieben und loben müg; und sollicher gepet magstu vil ziehen auss disen artickeln. Welhe artickel ich vast (sehr; d. Verf.) verkürtzen muß, soll ich die alle in diese kurtze geschriff bringen.“²¹⁰

Die wenigen Gebete im Schatzbehälter sollen als Vorbild für die Leser dienen, um aus ihren Betrachtungen über die einzelnen Gegenwürfe eigene Gebete zu formulieren. So heißt es im dritten Teil des Buches: „Hje volget hernach form und weyse der betrachtung des leidens unsers herren in gebettes weys, nach dem als der mensch die betrachtung in gebet keren und formieren mag, und so in ettlichen gegenwürffen vorhin davon gesetzt ist, besunder in dem ersten und sechzehenden“²¹¹, auß den man wol mercken kann, wie man die andern gegenwürff in form und weyse des gebettes und opfers bringen mag.“²¹² Und kurz darauf: „dann betrachtung sollicher ding bewegt den menschen, das er hitziglich mit grosser begyrd bettet.“²¹³

Mit der Aufforderung zum Gebet folgt Fridolin der Tradition zeitgenössischer Passionsbetrachtungen wie zum Beispiel der *Vita Christi* des Ludolf von Sachsens, der aus der Betrachtung einer Passionsszene eine moralisierende Lehre ableitet, daran eine *confirmatio* anschließt und die Betrachtung mit einem Gebet beendet. Letztlich münden so alle Kapitel in ein Gebet, in dem das Betrachtete zusammengefasst und Gott vorgetragen wird.²¹⁴ Wenn nun im Schatzbehälter nicht jeder Gegenwurf mit einem Gebet schließt, dann aus Platzgründen, wie Fridolin selbst schreibt, und nicht etwa aus Bedeutungslosigkeit. Für Fridolin stellt die Anleitung zur eigenständigen Umformulierung der Gegenwürfe in Gebete anhand von einigen Modellgebeten ein zentrales Anliegen dar.²¹⁵ Denn es darf nicht über-

²⁰⁸ Vgl. fol. d1 vb-d2va.

²⁰⁹ Fol. d1 vb.

²¹⁰ Fol. f6 v.

²¹¹ Gemeint ist der 17. Gegenwurf, da im 16. kein Gebet enthalten ist. Siehe aber auch die Gebete im 94. und 100. Gegenwurf sowie die Zusammenstellung der Gebete im dritten Buch in: Seegets 1998, S. 305.

²¹² Fol. Dd6 ra.

²¹³ Fol. Dd6 va. Im 3. Buch findet man auch etliche Gebete zu Gegenwürfen aus dem 2. Buch, siehe dazu fol.

Ee1 vb.

²¹⁴ Vgl. Baier 1977, S. 495-496. Siehe auch Pinder 1663, S. 20-21 im Kommentar.

²¹⁵ Siehe dazu auch Seegets 1998, S. 243-252, bes. S. 249.

sehen werden, dass der Schatzbehalter grundsätzlich dazu anleiten möchte, Gott zum Heil und Nutzen anzurufen. Das ist die Hauptaufgabe des gesamten Werkes.

Wer zudem durch den Schatzbehalter geschult ist und die Fähigkeit erworben hat, seine Passionsbetrachtungen in selbst verfasste Gebete umzuformulieren, der kann damit auch vor beliebigen künstlerischen Darstellungen beten. In einer Randbemerkung im 3. Buch vertritt nämlich Fridolin die Auffassung, man solle den Schatzbehalter nach und nach lesen.

*„Und nem also die maynung darauß und vasse etwas darvon in die gedechtnus, was man an dem basten möchte behalten oder das mer zu der andacht dienet, dz man auch zu zeiten möchte sprechen oder gedencken, wenn man für die figuren eyne gieng oder vor einer stünde oder ein figur des leidens cristi sehe.“*²¹⁶ Fridolin fordert also den Leser auf, seinem Gedächtnis Gedanken aus dem Schatzbehalter einzuprägen, damit er beim Betrachten von „Kunstwerken“ nicht kenntnislos verstumme, sondern zu Gebeten befähigt werde. Fridolins Erbauungsanleitung lässt sich somit auf das Motto reduzieren: merken, verstehen, anwenden.²¹⁷

2.2 Die Figuren

Ging es bisher nur um die Betrachtung mit dem geistigen Auge, sollen nun die leiblichen Augen sowie die Holzschnitte des Schatzbehalters in den Vordergrund der Untersuchung gerückt werden. Die Vorrede zum 2. Buch geht dazu auf die Laien, auf die Holzschnitte als Hilfe zur Erinnerung und zum Verständnis sowie auf die Verteilung der Figuren auf die einzelnen Artikel ein.

2.2.1 Für die Laien

Stephan Fridolin schreibt in der Vorrede zum 2. Buch über die Laien:

*„(IV) Es ist auch zewissen, das ettlich gegenwürff von pildwerck figuren haben, (IV a) umb der layen willen, für die diss büchlein allermaist entworffen ist, auff das, das die, die sunst nit geschrifft oder pücher haben, sich desterbas behelffen mügen in der verstantnus und behaltung dieser gegenwürff durch die auslegung und einpildung sollicher figuren.“*²¹⁸

Wenn Fridolin das Buch für Laien geschrieben hat, die keine Schriften oder Bücher besitzen, dann heißt dies nicht, dass diese Laien nicht lesen konnten. Dieser Personenkreis hatte lediglich keinen Zugang zu den von Fridolin zitierten Werken.²¹⁹ Und wenn Fridolin schreibt, dass er dem Buch die Figuren beigegeben hat, damit die Laien durch die Auslegung und Einprägung der Figuren die Gegenwürfe besser verstehen und in Erinnerung behalten,

²¹⁶ Fol. Dd6 rb. Zu den Bildern als Ausgangspunkt für die Andacht siehe z. B. auch Beißel 1909, S. 510, Schreiner 1990, S. 349-350, Surmann 1991, S. 27-29, Bräm 1997, S. 137.

²¹⁷ Vgl. dazu auch Brückner 1965, S. 74.

²¹⁸ Fol. f4 vb.

²¹⁹ Ein wahllos herausgegriffenes Beispiel sei die Quellenangabe im 21. Gegenwurf, welche erkennen lässt, über welche Literatur der Leser verfügen können muss: Wer Fridolins Ausführungen nicht glaube, *„der findt das in der legend des leidens der heiligen marter Sergy und Bachi unnd in dem spruch origenis uber das ewangelium Cum factus“*; vgl. fol. n4 vb.

dann liegt hier die Betonung auf besser, auf „*desterbas*“. Die Figuren bieten eine Hilfe, ersetzen aber demnach nicht den Text für Analphabeten, zumal nicht jeder Gegenwurf eine eigene Figur besitzt, wie noch zu sehen sein wird.

Gleich zu Beginn des Schatzbehalters entschuldigt sich Fridolin beim Leser und erklärt, er habe den Text mit seinen Schwächen absichtlich so belassen, damit auch diejenigen, die nicht geübt seien, schwere Texte zu verstehen, nicht müde würden, den Inhalt zu hören oder zu lesen.²²⁰ Fridolin hatte demnach ein Publikum im Sinn, das es nicht gewohnt war, langen Ausführungen zu folgen. Zwar spricht Fridolin neben den Lesern auch Hörer an²²¹, doch richtet er sich primär an den Leser des Buches.

Fridolin schätzte besonders die Textstellen mit Parenthesen für schwache Leser als schwer verständlich ein. Denn er erklärt, was eine Parenthese ist und wie man die Stellen liest, an denen solche vorkommen.²²² Für einen geübten Leser wäre diese Erläuterung überflüssig gewesen.

Die besondere Berücksichtigung der Laien zeigt sich auch in der mehrfachen Äußerung Fridolins, ein kurzes Handbüchlein verfasst zu haben.²²³ Zwar drückt die Verwendung des Diminutivs die Beschränkung aus, der Fridolin beim Verfassen des Buches unterlag. Offensichtlich hat er ein noch viel größeres Buch geplant, welches jedoch aus Gründen des Umfangs nicht verwirklicht werden konnte.²²⁴ So stellt er an verschiedenen Stellen fest, dass er die Artikel kurz halten musste, um sie alle in seine „*kurtze geschrift*“ aufnehmen zu können²²⁵, dass der Schatzbehälter keinen Platz für lange Exegesen habe²²⁶ oder dass das Buch schlicht zu klein sei, als dass man alle Facetten der Leiden Christi darin behandeln könne²²⁷.

Doch von weitaus größerem Interesse sind hier andere Gründe, die Fridolin ebenso für die angebliche Kürze seiner Schrift anführt. Er befürchtet, lange, ausschweifende Texte könnten seine Leser verdrießen.²²⁸ Denjenigen, denen seine kurz gefasste Texte noch immer zu lange sind, rät er, sich immer nur ein Stück des Textes vorzunehmen.²²⁹

Dem kommt auch seine Empfehlung mit Verweis auf Bernhard von Clairvaux entgegen, der Betrachtung der Leiden Christi täglich eine Stunde zu widmen.²³⁰ Darin zeichnet sich eine Laisierung der Passionsbetrachtung ab²³¹, da der Leser nicht auf regelmäßige und feste Betrachtungszeiten wie ein Geistlicher festgelegt wird.

²²⁰ „Und darumb was gutes in disem buch gefunden wirt, davon sei dem heiligen gaist ewiglichen lob, ere und danck gesagt, was aber überflüssiges oder minder zierlichs darinn erschine, das wolle der leser diß buchs nit in arg, sunder gütlich zulegen, dem der das zusammen gelesen, und etliche überflüssige und mynder tapfere wort eingemengt, und sich einer schlechten form und weyse in dem auffschreibenn geprauchet, und das darumb gethan hat, das auch denihennenn die scharps gedicht zuversteen nit gewonet haben, dise materi zu hören oder zu lesen nit verdrieslich werde.“; vgl. fol. a2 v. Zur Gleichstellung von Lesen und Hören siehe Heinrichs 2007, S. 183. Siehe dazu auch das Kapitel 2.2.2.3.3 im Zusammenhang mit der Gleichstellung von „malen“ und „schreiben“.

²²¹ Siehe zu den Hörern auch fol. i2 rb. Dass Fridolins Predigten auch Hörern vorgelesen wurde, erwähnt Seegets 1998, S. 86. Die von Fridolin gebrauchte Wendung erinnert übrigens an die Formulierung aus dem *Speculum humanae salvationis*; siehe dazu das Kapitel 1.

²²² Vgl. fol. a3 ra.

²²³ „Darum ... ist dieses Büchlein als ein Handbüchlein kürzlich entworfen.“; vgl. fol. d1 vb.

²²⁴ Siehe zum Platzmangel auch das Kapitel 3.1 zur Bildredaktion.

²²⁵ Vgl. fol. f6 v.

²²⁶ „Diß sind sant pauls wort, die bedorfften gar einer langen auslegung, zu der hie nie stat ist ...“; vgl. fol. l4 va.

²²⁷ Vgl. fol. ae1 vb-ae2 ra.

²²⁸ „...so will ich hie nit von allen gegenwürfften setzen, dz es nit zu lang und zuverdrossen wird den, die es lesen“; vgl. fol. Dd6 ra.

²²⁹ „Sunder dz man ye ein stückleyn zu einer zeit mit auffmerckung uberlese und uber ein zeit aber eins und also nacheinander mit gutter muß.“; vgl. fol. Dd6 ra. Siehe auch fol. Ee2 rb.

²³⁰ Vgl. fol. b5 rb. Siehe zur täglichen Betrachtung auch fol. a5 va oder fol. b2 rb.

²³¹ Vgl. Seegets 1998, S. 257-260.

Fridolin gibt aber diesem Personenkreis nicht nur eine für sie vertretbare Zeitvorgabe für die tägliche Betrachtung der Passion Christi, sondern stellt ihnen ebenso entgegenkommend die Leichtigkeit dieser Andachtsübung in Aussicht. Nämlich gleich zu Beginn des Schatzbehalters in der zweiten Vorrede heißt es im Kapitel über den vortrefflichen Inhalt des Buches, dass die „Übung“, durch die der Mensch allen Übeln entgeht und alles Gut erlangt, leicht, ohne schwere Arbeit, nur durch süße, liebliche Gedanken, durch herzliche Begierde und durch geistliches Anrufen zu erlangen sei. Denn nichts sei leichter als zu denken, zu bedenken und zu betrachten, wie Gott uns liebt, was er für uns tat, was er um der menschlichen Seele wegen gelitten hat.²³²

Inwiefern Fridolin den Laien von anderen Personenkreisen abgrenzt, zeigt auch seine Ansprache im 1. Gegenwurf: *„Und so aber dieser artickel hoh und subtil ist, und mag in dieser kurtzen verzeichnus wie ander artickel nit ergrünt (ergründet; d. Verf.) werden, so lauff der, der das von den gelerten wissen will, uber die lerer, die sant paulus wort auslegen zu den Römern am ersten capitel.“*²³³ Oder aber Fridolin zitiert verkürzt aus der *Glossa ordinaria* und fordert auf, *„darumb wer von den gelerten die auslegung gantz haben well, der such sie da selbst.“*²³⁴ Es sind solche Stellen, die verstehen lassen, was Fridolin damit meint, dass der Schatzbehälter für Laien geschrieben sei, die keine Schriften oder Bücher besitzen.

Zieht man noch die Stellen mit den Übersetzungen aus dem Griechischen²³⁵ oder auch Hebräischen²³⁶ heran oder auch Begriffserklärungen wie „Substanz“²³⁷, wird die Abgrenzung des Laien vom Gelehrten verständlich. Schließlich ließe sich noch das Begriffspaar Einfältiger - Gelehrter anführen. Fridolin fordert nämlich die Einfältigen auf, sich zu merken, dass ein Gebet, das an Gott in Person des Vaters gerichtet ist, umformuliert werden muss, wenn man es auch an Gott in Person des Sohnes richten möchte. So zum Beispiel, wenn man Gott um etwas im Namen seines Sohnes bittet. Dies sei möglich, wenn das Gebet an Gottvater gerichtet ist. An den Sohn selbst könne man sich aber mit dieser Formulierung nicht mehr wenden. Dies sei eine Warnung für die Einfältigen, weil Fridolin erfahren und gesehen hat, dass auch die in solchen Dingen irren, die darin gelehrt sein sollten.²³⁸

Der Laie ist somit durchaus lesekundig, allenfalls einfältig, da ihm die Zeit zum Studium fehlt: *„Darum, dz ursach und materi, raytzung, anlaitung und weiße denen gegeben würd, die sich selbs nit bekümmern mügen, gescheffts oder andrer sach halben zesuchen weyse und form, sich ze üben in der betrachtung des leidens cristi, ist diß büchlein als ein hantpüchlein kürztlich entworffen.“*²³⁹ An einer anderen Stelle wiederholt Fridolin, dass sich die im Schatzbehälter wiedergegebenen Anleitungen und Hilfestellungen zur Betrachtung neben den „viel Geschäftigen“ auch an die Einfältigen wende, die sich nicht zu wissen helfen.²⁴⁰

²³² Fol. a3 rb. Diese Leichtigkeit wird auch im deutschen Druck der Schedelschen Weltchronik von 1493 im Zusammenhang mit der Lehrtätigkeit des Albertus Magnus fol. 214 r gerühmt: *„Von solcher großer frucht wegen das yederman mit leichter arbeit möchte großen lon verdienen, ist das buch mit dem namen der Schatzbehälter zu Nürnberg gedruckt worden, das einen leichten weg zu der ewigen seligkeit leret.“*; siehe dazu auch Henkel 1994, S. 169.

²³³ Fol. f5 va.

²³⁴ Fol. e3 vb oder auch fol. a6 rb.

²³⁵ Vgl. z. B. „Parenthese“ fol. a3 ra.

²³⁶ Siehe z. B. יהוה (Jesus) fol. d4 rb.

²³⁷ „Da nym und verstee substanz nach kriechischer weiß, als sie substantz ypostatim nennen, das wir person heissen...“; vgl. fol. o2 vb.

²³⁸ Fol. Ee1 ra.

²³⁹ Fol. d1 vb.

²⁴⁰ *„Ist aber yemant mit andern dingen so vast bekumert oder so einfeltig, das er sich in die gemelten umbstend nit schicken kann, der nem hie ein wenig anzaigung und ursach sich zebehelffen in sollicher betrachtung.“*; vgl. fol. d4 v.

Schon Petra Seegets²⁴¹ warnte davor, den Laien als gänzlich ungebildet zu charakterisieren. Denn dies geschieht meist viel zu unreflektiert durch die Vertrautheit mit der Funktionszuweisung der Bilder durch Gregor den Großen²⁴²; zumal Fridolin selbst anführt, dass der Schatzbehälter Figuren um der Laien willen enthält. Tatsächlich wendet sich aber Fridolin an unterschiedliche Adressaten, zu denen zwar auch Menschen gehören, die nicht lesen können, die Hörer zum Beispiel, doch hat er primär die Lesekundigen im Auge, die allenfalls mit Texten ungeübt sind. Diese Laien gehören zu einer Gruppe von Menschen, die kaum Bücher besitzen, aber unter den wohlhabenden Städtern²⁴³ zu suchen sind, die sich ein Exemplar des Schatzbehalters leisten konnten²⁴⁴. Es waren *illiterati*, Ungelehrte, die schriftkundig waren, aber ohne wissenschaftliche, besonders ohne theologische Bildung.²⁴⁵

Obwohl Fridolin primär die Laien im Auge hat, bezieht er doch immer auch die Gelehrten ein, wodurch er tatsächlich einen heterogenen Personenkreis anspricht. Dies ist für den Franziskanerpater typisch. Insgesamt lassen sich seine Werke in zwei Schriftgruppen unterteilen: für ein geistliches Publikum sowie für ein Laienpublikum.²⁴⁶ Seine Rücksichtnahme auf die unterschiedlichen Lesergruppen zeigt sich besonders in der Auswahl des behandelten Stoffes wie auch in der Art seiner Behandlung.²⁴⁷ Allerdings war es nicht Fridolins Absicht, beide Zielgruppen streng voneinander zu scheiden. Vielmehr war er darauf bedacht, Brücken zu schlagen. Während die klosterorientierten Werke auch städtische Bürger²⁴⁸ ansprechen, finden Geistliche in dem auf den weltlichen Stand hin geschriebenen Schatzbehälter ebenso Nützliches. Dieses Einbeziehen der jeweils anderen Gruppe geht möglicherweise auf seine Zeit als Prediger in der Klarissenkirche zurück, wo zusammen mit den Ordensschwwestern auch Laien am Gottesdienst teilnahmen.²⁴⁹

2.2.2 Die Funktionen der Figuren

Nachdem ein Bild der Laien gezeichnet werden konnte, ist es an der Zeit, den Zweck der Figuren für die Laien zu klären. Fridolin selbst gibt an, den Schatzbehälter verfasst zu haben, *„auff das, das die, die sunst nit geschriffet oder pücher haben, sich desterbas behelffen mügen in der verstentnus und behaltung dieser gegenwürf durch die auslegung und einpildung sollicher figuren.“*²⁵⁰

²⁴¹ Siehe zum Publikum des Schatzbehalters Seegets 1998, S. 192-213.

²⁴² Siehe dazu Seegets 1998, S. 193; Slenczka 1998, S. 15; Hall 2002, S. 82, 93-94.

²⁴³ Zu dem nicht unerheblichen Anteil der Lesekundigen unter der mittelalterlichen Stadtbevölkerung siehe Seegets 1998, S. 196-197; Slenczka 1998, S. 15. Zum Laien, der in der städtischen Gesellschaft seinem Erwerb nachgeht und die Bildandacht als Kompensation für die Gottweihe betreibt, die ihm versagt ist, siehe auch Belting 2000, S. 459.

²⁴⁴ Seegets 1998, S. 175 schätzt die Kosten auf etwas weniger als zwei rheinische Gulden. Dass jedoch der bloße Buchbesitz keine unmittelbaren Rückschlüsse auf Lesefähigkeit und –verhalten zulässt, siehe Paschen 1995, S. 9.

²⁴⁵ Zum Verhältnis und zum Wandel der Begriffe *illiterati* und *laici* siehe auch Niesner 1995, S. 6.

²⁴⁶ Vgl. Seegets 1998, S. 44-50.

²⁴⁷ Siehe Seegets 1998, S. 43. Im Schatzbehälter werden mehr sprachliche Bilder und Vergleiche angewendet als in seinen Predigten. „*Umb kurtzweil und lustes willen*“ enthält der Schatzbehälter zudem Heiligenlegenden, historische Exkurse, etymologische und sprachgeschichtliche Erläuterungen sowie Sagen und Erzählungen; siehe dazu Seegets 1998, S. 67-68.

²⁴⁸ In diesem Zusammenhang ist auch die sich der Zeit und wohl auch Nürnberg anpassenden Stadtkulisse in einigen Holzschnitten hinzuweisen. Siehe zum Beispiel die Figuren 21, 31, 39, 40, 61, 73, 80, 81 oder 85.

²⁴⁹ Siehe oben im Kapitel 1.2.2 den Eintrag des Fraters Matthias im Rebdorfer Schatzbehälter, wonach er Fridolins Vorträge gehört habe, bevor er Geistlicher wurde. Siehe auch Seegets 1998, S. 44-45.

²⁵⁰ Fol. f4 vb.

Um zu begreifen, wie das Auslegen und Einprägen der Figuren helfen, Gegenwürfe zu verstehen und im Gedächtnis zu behalten, soll zunächst ein Exkurs über den Begriff der Figur folgen. Danach schließt sich eine Untersuchung über die Figur als Erinnerungshilfe an und zuletzt eine über die Figur als Verständnishilfe.

2.2.2.1 Die Figur allgemein

Fridolin gebraucht den Begriff der Figur polysemantisch. Und zwar innerhalb zweier semantischer Felder. Das erste Feld gehört zu der Sinnebene des Bildhaften, während das zweite Feld der Bedeutungsebene des Allegorischen angehört. Die Figur als etwas Bildhaftes soll hier behandelt werden. Die Figur als Allegorie im Abschnitt über die „buchstäblichen Figuren“ im Kapitel 3.3.

So nutzt Stephan Fridolin den Begriff der „Figur“ im Sinne der *Carmina figurata*, um auf die 28 Figurendichtungen in dem berühmten Werk *„De laudibus sanctae crucis“* des Rabanus Maurus hinzuweisen.²⁵¹ In einem ähnlichen Kontext gebraucht er den Begriff der Figur gleich zweimal, wenn er einerseits von einem Figurengedicht und andererseits von der Form des Kreuzes spricht: „... als Rabanus setzt von dem lob des creutzes in der ailften figur. Da er die fünf pücher moysi yn die figur desselben creutzes setzet mit ... versen oben an.“²⁵²

Die Figur wiederum wird als Form verstanden, wenn zum Beispiel berichtet wird, dass Moses nach der Durchquerung des Schilfmeeres mit einer Gerte das Meer „in der figur des creutzes“ schlug, damit das Wasser zurückflutete und die Ägypter ertränkte.²⁵³

„Figuren“ stehen aber auch für Abbildungen, wie folgende Zitate erkennen lassen: „So ist dz bey dieser hie beygesetzten figur der vier hebreyschen puchstaben ... gut zu merken.“²⁵⁴ Oder mit Bezug auf die beiden Handdarstellungen im 1. Buch schreibt er: „So setz ich hieher die figur der hend in aigner gestalt ...“²⁵⁵ In diesem Zusammenhang erwähnt er sie nochmals, wenn er empfiehlt, „auss dieser figur der hand“²⁵⁶ eine Vergrößerung machen zu lassen.

Nicht als Abbildung, sondern als Abbild oder Ebenbild wird die „Figur“ im Zusammenhang mit der Wesenheit Christi verstanden.²⁵⁷

Im Sinne einer Plastik wird der Begriff gebraucht, wenn Fridolin auf die sagenhafte Schilderung Roms erwähnt: „Also stet noch heutbetag ein eryl (metallene; d. Verf.) figur einer wölffin mit pilden zweyer kindlein zu rom vor dem hauß der beschirmer der stat ...“²⁵⁸

²⁵¹ Vgl. fol. b6 va. Siehe auch fol. a4 va, a5 ra, a6 vb oder auch b5 vb.

²⁵² Fol. a6 va. Vgl. auch Hrabanus 1973, Bd. 1, fol. XI; Bd. 2, S. 16: Die fünf Bücher Mose bilden, dargestellt in fünf Quadraten, die Form des Kreuzes. Siehe auch Ferrari 1999, S. 377, Fig. 11.

²⁵³ „Deßgleichen moyses gerte, mit der er das meer schlug in der figur des creutzes und ertrenckt pharaonem und behielt und erledigt dz volck israel.“; vgl. fol. c3 ra.

²⁵⁴ Fol. d4 rb.

²⁵⁵ Fol. c5 vb.

²⁵⁶ Fol. c6 ra.

²⁵⁷ Wider die Arianer spricht Paulus, „das er (Gottessohn) die figur sey der väterlichen substantz (vgl. Hebr 1,3: Gottes Sohn ist „splendor gloriae et figura substantiae“, d. h. Abbild seines Wesens), in dem er beweyset, dz er nit allein die schonheit des vaters nach pilds oder gleichnus weiß hat, sunder nach gantzer wesentlichkeit ...“; vgl. fol. l4 rb. Siehe dazu auch fol. l4 va zu den Begriffen „künstliches Bild“ (wie auf einer Münze), „gewordenes, erschaffenes Bild“ (wie der Mensch nach Gottes Ebenbild) und „natürliches, lebendiges Bild“ (wie das Aussehen des Sohnes nach dem Vater). Siehe hierzu auch Heinrichs 2007, S. 37 zur aristotelischen Unterscheidung von Materie und Form.

²⁵⁸ Fol. s1 rb.

Aber allem voran werden Bilder als Figuren bezeichnet.²⁵⁹ Es genügt, auf die Bildüberschriften in den Holzschnitten hinzuweisen. Ebenso der Text, wo er auf die Holzschnitte bezogen ist, spricht von den Drucken als Figuren.²⁶⁰

Die Figuren im Kontext der Typologie werden im späteren Kapitel 3.3 behandelt. Hier wird es nun um die Frage gehen, inwiefern die Figuren im Sinne eines Bildes dem Leser des Schatzbehalters als Erinnerungs- und Verständnishilfe dienen.

2.2.2.2 Die Figuren als Erinnerungshilfe

Um die Bedeutung und vor allem den Beitrag der Holzschnitte als Memorierhilfe zu verstehen, ist Fridolins Anleitung zur Verinnerlichung der Gegenwürfe bedeutsam. Im Kapitel über die Bestätigung der im Schatzbehälter geübten Betrachtungsweise des Lebens und Leidens Christi durch die heiligen Lehrer²⁶¹ erwähnt Fridolin erstmals, dass die 100 Gegenwürfe in Gruppen von jeweils fünf Gegenwürfen gegliedert sind, damit man sich dieser mithilfe der Finger besser erinnern könne.²⁶² Da jede Hand fünf Finger hat, könne man gleichsam den Schatz des kostbaren Leidens Christi in den Händen tragen. Ohne weitere Ausführung zitiert Fridolin dann den heiligen Bernhard mit den Worten: „*was man in der hant tregt, des vergisset man nit leichtiglich*“.²⁶³ Darauf fährt er mit der Deutung einer Handgebärde fort. Wenn man im andächtigen Gebet die Hände, in die memorativ die 100 Gegenwürfe der Leiden Christi gelegt wurden, empor höbe, dann würde man diese Leiden gleichsam als Opfer Gott dem Vater darbringen. Christus selbst bot sich nämlich am Kreuz in dieser Haltung seinem Vater an. Dann jedoch wendet Fridolin ein, dass nicht jedermanns Hände der Sünden wegen zu diesem Opfer rein wären. Taugten sie nicht zu diesem Opfer, dann seien sie immer noch zur Memorierung der 100 Gegenwürfe nützlich. Denn es gäbe am Menschen kein anderes Glied, das solch klar unterscheidbare Merkmale habe wie die Finger an den Händen. Daher setzte man die Hände von je her ein zur Unterstützung des Gedächtnisses sowie in den Künsten des Zählens, Rechnens, Singens oder auch der Kalenderberechnung²⁶⁴. Und aus demselben Grund solle man nun den Stoff des Schatzbehalters, durch den der Mensch die ewige Seligkeit erlangt, ebenso „an die Finger hängen“. Auf diese Weise blieben einem die Leiden Christi stets gegenwärtig.²⁶⁵ Auf die Methode der Memorierung kommt Stephan Fridolin aber erst nach einem längeren Einschub über das Osterfest und über die Umstände der Leiden Christi²⁶⁶ zu sprechen.

Im Kapitel „*Wie man das Gedächtnis der Leiden vor Augen haben sollte*“ wiederholt Fridolin die Notwendigkeit, Christi Leiden als 100 Gegenwürfe an die Finger der Hände zu setzen. Dann rät er aber denjenigen, die mit der handgestützten Form des Auswendiglernens überfordert seien, sich mittels eines Paternosters zu behelfen, den Schatzbehälter zu ge-

²⁵⁹ Vgl. Betz 1955, S. 104, 106, 113, 118, 120, 131, 158-160; Schulze 1999, S. 324; Bodemann 1997, S. 97, 101, 123-129; Rohrbacher 1989, S. 109. Man denke auch an Albrecht Dürers *Apocalypsis cum figuris* oder an die Schedelsche Weltchronik mit dem *Registrum hujus operis libri cronicarum cum figuris et imaginibus ab initio mundi*.

²⁶⁰ Siehe dazu jede beliebige Beischrift im 2. Buch des Schatzbehalters. Zu den Figuren als die mit einem Siegelabdruck vergleichbaren „Wahrnehmungsobjekte“ bei Aristoteles siehe Heinrichs 2007, S. 39.

²⁶¹ Fol. c5 va-d2 ra.

²⁶² Fol. d1 vb. In diesem Sinne äußert sich Fridolin mehrfach. Siehe dazu auch fol. h1 ra und x2 v.

²⁶³ Fol. d1 vb.

²⁶⁴ Vgl. dazu Brückner 1965, S. 74-78. Zu Aristoteles als Grundlage für die Verwendung der Hand als Gedächtnisstütze siehe Heinrichs 2007, S. 39.

²⁶⁵ Fol. d1 vb-d2 va, siehe auch das entsprechende Zitat in den Anmerkungen des Kapitels 2.1.2.

²⁶⁶ Fol. d2 vb-e1 va.

brauchen oder die Gegenwürfe auf einem Zettel zu notieren und durch mehrmaliges Lesen ins Gedächtnis zu bringen.²⁶⁷

Es ist Fridolin offensichtlich daran gelegen, dass sich der Leser zuerst einmal die 100 Gegenwürfe ohne ihre jeweiligen Inhalte einprägt. Denn erst nach der Erwähnung des Auswendiglernens mittels der Hand oder der Alternativen merkt er schließlich an: „*Und wenn er [der Leser; d. V.] denn verstentnus der gegenwürff will haben, so seh er das püchlein an.*“²⁶⁸

Erst nach einem eingeschobenen Kapitel über den frommen Nutzen des Einprägens²⁶⁹ erklärt Fridolin schließlich die eigentliche Technik des Memorierens:

Zunächst müssen beide Hände in 100 Orte aufgeteilt werden. Diese Orte ergeben sich aus den jeweiligen Gelenken, Spitzen und den Gliedern eines Fingers, wobei der Daumen wie ein Finger zu betrachten ist. Schließlich auch aus imaginären Ringen, die man sich im Geiste über die einzelnen Fingerglieder stecken soll. Aus den Gelenken und Fingerspitzen ergeben sich folglich an einer Hand 20 Orte und aus den Gliedern und Ringen jeweils weitere 15. Damit wären auf einer Hand 50 verschiedene Merkpunkte und somit auf beiden Händen 100 verteilt (Figuren 0.1 und 0.2).²⁷⁰ Und da jeder Gegenwurf aus zwei Artikeln besteht, hat man die 1. Artikel auf die Innenseite der Hände zu legen und die 2. auf die gegenüberliegenden Außenseiten. Die Verteilung der Gegenwürfe erfolgt in der linken Innenhand von links unten nach rechts oben auf die Weise, dass auf dem untersten Gelenk des Daumens der 1. Gegenwurf liegt, auf dem untersten Gelenk des Zeigefingers der 2., auf dem des Mittelfingers der 3., auf dem des Ringfingers der 4., auf dem des kleinen Fingers der 5. Die zweite Fünfergruppe verteilt sich folglich über die untersten Fingerglieder, wobei wieder mit dem Daumen die Zählung beginnt. Auf den Ringen der untersten Glieder liegt so dann die dritte Fünfergruppe. Dieses Schema der aufsteigenden Zählung wird bis zum 50. Gegenwurf beibehalten, der schließlich auf der Spitze des kleinen Fingers liegt. In der rechten Hand wird das Schema der Zählung vom Daumen zum kleinen Finger wiederholt, nur dass der 51. Merkpunkt auf der Daumenspitze und nicht etwa im untersten Gelenk liegt. Wiederum gilt nämlich, dass die ersten Gegenwürfe einer Fünfergruppe immer im Daumen liegen. Schließlich wird in der rechten Hand bis zum 100. Gegenwurf in absteigender Weise gezählt.²⁷¹

Anhand dieser Erläuterungen wird nur allzu deutlich, welcher Methode sich Fridolin hier bedient. Er wendet die seit der Antike überlieferte und im Mittelalter fortgeführte Mnemotechnik der *loci* und *images* an, mit der Inhalte über Orte und Bilder dem Gedächtnis eingeprägt werden.²⁷² Cicero schrieb zu dieser klassischen Gedächtniskunst in seinem Werk *De oratore*: „Wer diese Fähigkeit (des Gedächtnisses) trainieren will, muss deshalb bestimmte Orte auswählen und von den Dingen, die er im Gedächtnis behalten will, geistige Bilder herstellen und sie an die bewussten Orte heften. So wird die Reihenfolge dieser Orte die Anordnung des Stoffs bewahren, das Bild der Dinge aber die Dinge selbst bezeichnen, und wir können die Orte anstelle der Wachstafel, die Bilder statt der Buchstaben benützen.“²⁷³ Dies ist das allgemeine Prinzip der Mnemonik: Der erste Schritt war, dem Gedächtnis eine Reihe von *loci*, Orten, einzuprägen. Der gängigste, wenn auch nicht der einzige Typ des mnemonischen Ortssystems war der architekturelle. Die Bilder schließlich werden in der Vorstellung an die Orte, z. B. in einem Gebäude, gestellt, die man sich gemerkt hat.²⁷⁴ Fridolin

²⁶⁷ Fol. e1 vb. Zur konkreten Verwendung der genannten Alternativen siehe weiter unten im Text.

²⁶⁸ Fol. e1 vb.

²⁶⁹ Fol. e1 vb-e2 ra.

²⁷⁰ Fol. e2 rb.

²⁷¹ Fol. e2 v und e5 rb-e5 va.

²⁷² Vgl. Yates 1994; Hall 2002, S. 23-29 oder Rischpler 2001. Eben diese Technik beschreibt auch die zeitgenössische Inkunabel „*Hie nach folget ein loblich büchlin. Zuo latein genant Ars memorativa*“ (Augsburg: Johann Bämle, um 1480). Sie geht auf ein 1432 verfasstes mnemonisches Traktat des Johannes Hartlieb zurück.

²⁷³ Vgl. Yates 1994, S. 11; ebd. S. 12 weitere lateinische Quellen.

²⁷⁴ Vgl. Yates 1994, S. 12. Interessanterweise empfiehlt Cicero, jedem fünften (!) *locus* ein besonderes Unterscheidungsmerkmal zu geben, damit sich das Gedächtnis bei der Reihenfolge der *loci* nicht irrt; vgl. ebd., S. 16.

geht jedoch nicht auf entsprechende Traktate ein, nicht einmal auf die des Albertus Magnus oder des Thomas von Aquin²⁷⁵, sodass sich daraus folgern lässt, er setzte die Kenntnis der Mnemotechnik voraus.

Bereits am vollständigen Titel des Schatzbehalters zeichnet sich schemenhaft die Bedeutung ab, die der Verfasser dem Memorieren zukommen lässt. Der gänzliche Titel gibt nämlich das Stilmittel des Hendiadyoins zu erkennen, das der Autor auf nahezu jeder Seite im Schatzbehälter gebraucht. So verbindet er die beiden synonymen Ausdrücke des „Schreins der wahren Reichtümer des Heils und ewiger Seligkeit“ und des „Schatzbehalters“. Zu diesem Behältnis für einen Schatz könnte man auch Schatztruhe sagen. So wäre der Titel in der Tradition des Augustinus zu suchen, der das Gedächtnis eine Schatzkammer nennt.²⁷⁶ Die Begriffe „Schatzbehälter“ und „Schrein“ wurzeln zudem gleichsam in der antiken Mnemotik und bezeichnen allegorische Modelle für das Gedächtnis.²⁷⁷

Mehrfach unterbricht nun Fridolin die Ausführungen zur Memoriertechnik durch Einschübe theologischer Art, sodass die Funktion der Figuren erst einige Seiten weiter dargelegt wird. Diese Stelle ist als Text 3 im Anhang wiedergegeben. Darin fordert Fridolin den Leser auf, sich im Gedächtnis goldene Fingerringe an jedem einzelnen Fingerglied vorzustellen, um mit diesen imaginären Ringen die nächsten fünf Gegenwürfe zu lernen.²⁷⁸

Dabei verwendet er zunächst große Sorgfalt darauf, die Gegenwürfe an ihre vorgesehenen Punkte auf die Hand zu setzen. Die Gegenwürfe werden dabei nur mit ihren Nummern genannt. Wie der Kontext zeigt, kommt es Fridolin überhaupt nicht darauf an, bereits an dieser Stelle im Schatzbehälter die Gegenwurfsnummern mit Inhalten zu füllen. Fridolin ist alleine um das rechte Verständnis besorgt, wie die Gegenwürfe auf die Hände zu verteilen sind. Die Inhalte einzelner Gegenwürfe nennt er nur, wenn er einen Vergleich von Text und Bild anstellt²⁷⁹. Weitaus häufiger gibt er jedoch nur die Oberbegriffe der Fünfergruppen an, die jedoch nicht die Inhalte der einzelnen Gegenwürfe konkret aufgreifen können.²⁸⁰ Damit kommt Fridolin dem Leser entgegen, der an dieser Stelle im 1. Buch gar nicht die Gegenwürfe mit ihren Inhalten kennen kann, da sich ihm diese erst mit der Lektüre des 2. Buches erschließen.

Die Beschreibung der Holzschnitte als Hilfe für die Memorierung der Gegenwürfe beläßt Fridolin dagegen vergleichsweise knapp und ungenau. Er lädt dazu ein, sich die imaginierten Ringe mit Steinschnitten vorzustellen, welche die Figuren aus dem Schatzbehälter zeigen sollten, und führt an fünf Beispielen diese Technik aus. Dabei erweisen sich vor allem zwei Wendungen als besonders aufschlussreich, weil sich aus ihnen bedeutende Erkenntnisse zu den Figuren ableiten lassen. Erstens benennt Fridolin, wenn auch nur in einem Nebensatz, die Funktion der Holzschnitte als Zeichen, welche Menschen an Gegenwürfe erinnerten, für die sie stehen. Die Holzschnitte werden damit als Erinnerungszeichen aufgefasst.²⁸¹

Zweitens erfahren wir an dieser Stelle auch, dass sich die Figuren als Erinnerungshilfe nur an einen kleinen Kreis der Leserschaft mit ausgeprägtem Bildgedächtnis richten. Denn die Bildmemoration sei zwar für diejenigen gedacht, die Lust zum solchen Einprägen hätten, doch vermutet Fridolin, dass nur wenigen damit wohl wäre. Daher führt er die Mnemotechnik

²⁷⁵ Vgl. Yates 1994, S. 54-82.

²⁷⁶ Vgl. Yates 1994, S. 49.

²⁷⁷ Siehe Heinrichs 2007, S. 26.

²⁷⁸ Fol. e4 vb-e5 ra. Zur Überlegung, das Imaginieren von Ringen an den Fingern als Erinnerungshilfe habe sein Vorbild in der Rhetoriklehre Quintilians, siehe Heinrichs 2007, S. 28.

²⁷⁹ Siehe dazu das Kapitel 2.2.2.3 über die Figuren als Verständnishilfe.

²⁸⁰ Fol. e5.

²⁸¹ Albertus Magnus und Thomas von Aquin stützen sich in ihren Überlegungen zur *Ars memorativa* auf die „*Rhetorica ad Herennium*“. Demnach ist das Sehen der beherrschende Sinn; und wenn man sich besser an etwas erinnern möchte, muss man Figuren finden, die die Erinnerung festigen, steuern oder erzwingen; siehe dazu Wenzel 1995, S. 324. Anm. 119.

nicht weiter aus, damit diejenigen keinen Verdruss hätten, die es nicht beherrschten. Fridolin nimmt hier Rücksicht auf seine Leser und akzeptiert, dass einige unter ihnen Schwierigkeiten mit dieser Form des Bildumgangs haben dürften. Doch wer mit Mnemotechniken vertraut war, konnte auch so Fridolins äußerst knapper Anleitung folgen.

Nachdem Fridolin angekündigt hatte, die Ausführungen zu den Figuren als Memorierhilfe zurückzustellen, führt er nur noch aus, die übrigen Gegenwürfe wie die ersten fünfzehn auf gleiche Art und Weise an beide Hände zu setzen. Mal die Fünfergruppen erläuternd, mal einzelne Gegenwürfe nennend, zeigt er, wie die Gegenwürfe auf den Händen verteilt werden müssen. Die Holzschnitte selbst bleiben dabei wie von Fridolin angekündigt unerwähnt. Auffällig bleibt aber, dass seine Ausführung mit dem 85. Gegenwurf endet, welcher die letzte Figur des 2. Buchs enthält, und nicht etwa mit dem 100. Gegenwurf, wie zu erwarten gewesen wäre.²⁸²

Mit den 100 Gegenwürfen des heilsamen Leidens Christi in den Händen habe der Gläubige dasselbe Leiden stets vor den Augen seines Gemüts und würde so immerfort an es erinnert. Mit den Worten des heiligen Bernhard, der Mensch solle Christus vor seinen Augen, also in seinen Händen tragen²⁸³, enden Fridolins Ausführungen über die von ihm dargelegte Betrachtungsweise der Leiden Christi.

Zuletzt folgen die Darstellungen der beiden Hände, welche als Sachabbildungen zu begreifen sind (Figuren 0.1 und 0.2). Denn Fridolin schreibt über sie:

*„Ob aber die obgemelten einpildung und setzung der gegenwürff des leidens unsers herren in die hend auß geschriffen allein zebegreifen schwer sein möchte. So setz ich hie her die figur der hend in aigner gestalt, besonder nach der zal unnd ordnung der gegenwürff, wie sie nacheinander gesetzt söllen werden.“*²⁸⁴

Fridolin selbst gibt also zu bedenken, dass allein aus seiner Erklärung möglicherweise nicht klar hervorgehe, wie die Gegenwürfe in den Händen angeordnet und eingeprägt werden sollten. Daher habe er in die Hände die Zahlen der Gegenwürfe waagrecht auf den Gelenken, Ringen und Fingerspitzen, dagegen aber senkrecht auf den jeweiligen Fingergliedern aufgetragen lassen, um mit einem Bild zu veranschaulichen, was er im Text zu erklären versucht.

Fridolin macht aber auch den Vorschlag, sich die Gegenwürfe mittels eines Zettels, eines Buches oder eines Paternosters einzuprägen.²⁸⁵ An früherer Stelle hatte er bereits diese Alternativen angedeutet²⁸⁶, doch erst hier werden sie ausgeführt. So erklärt er, wie ein Paternoster²⁸⁷ oder ein Zettel²⁸⁸ zur Memorierung der Gegenwürfe eingesetzt werden kann. Uner-

²⁸² Fol. e5 ra-e5 va.

²⁸³ Fol. e5 va. Siehe auch die weiteren Zitate Bernhards fol. c6 vb („was man in der Hand hat, vergißt man nicht“) oder fol. d2 va („Leiden Christi soll stets gegenwärtig sein und vor den Augen wie die eigenen Hände“).

²⁸⁴ Fol. e5 vb.

²⁸⁵ Fol. e5 v-f1 v.

²⁸⁶ Fol. e1 vb.

²⁸⁷ „Wem aber ye zu schwer wer, dise hundert gegenwürf an die hend zebilden, der möcht im einen pater noster mit hundert kornern lassen machen und an die selben körner die gegenwürff pilden und untterscheid der körner nach den farben haben, das er ye funff, die an die gleich der finger gehörn, yn einer sundern gewysen farb merckt und behielt, als yn rott, wann es sein die fürderlichsten und die ersten gegenwürff gewesen, darnach fünff yn gröner oder ploer farb, die an die glidlein der vinger gehörn, darnach fünf yn gelber farb, die gold beudet, von welchem gold die köstlichen fingerlein sein zu einem zeichen, das dieselben gegenwürf an die gepildeten fingerlein, die an den glidlein gepildet werden, gehörn; wer einen paternoster also ordnet, der möchte diese gegenwürff leichtiglich an dem paternoster und an den fingern behalten, das das pest und das schönst were.“; vgl. fol. f1 va.

²⁸⁸ „Dann wollt man die gegenwürff auch schreiben, so müst man grösser hend machen, denn sie geformiert hie sind; doch wer will, der mag ym auss disem büchlein ein gantze hand oder zwu, die linckenn und die rechtenn, mit eingeschribenn gegenwürffeen lassen machenn und auss dieser figur der hand wol merckenn, wie er die machen sol nach der zyffer oder zal. Also wo eins steet, da setz den ersten gegenwurf hin, wo zwey stehen, da setze

wähnt lässt er aber, wie zu diesem Zweck das Büchlein benutzt werden soll. Da aber die Textabschnitte über den Zettel und den Paternoster die Abbildungen der Memorierhände direkt umrahmen, kann nur angenommen werden, dass das Büchlein zu benutzen nichts anderes heißt, als die Abbildungen selbst heranzuziehen, um die verschiedenen Merkworte direkt vor Augen zu haben.

Indem Fridolin hier verschiedene Memoriermöglichkeiten aufzählt, nimmt er wiederum Rücksicht auf die unterschiedlichen Fähigkeiten seiner Leser. Wer ein gutes Bildgedächtnis besitzt, wird mit der Memorierung der Gegenwürfe mittels der Hände keine Probleme gehabt haben.

Auf einer kognitiv vergleichbaren Ebene liegt als Hilfsmittel der Paternoster. Dessen Benutzer umgeht hier die Notwendigkeit, sich zuerst Merkpunkte auf der Hand einzurichten, weil die Schnur bereits 100 Perlen trägt. Somit müssen nur noch die Gegenwürfe gelernt, aber nicht mehr ihre Verteilung über die Hände beherrscht werden. Fridolin geht aber davon aus, dass dem, der mit dem Paternoster die Gegenwürfe verinnerlicht habe, auch deren Übertragung auf die Hände gelinge. Denn Fridolin unterlässt es nicht, immer wieder die herausragende Bedeutung der Hand herauszustreichen und als das eigentliche Memoriermedium zu beschwören.

Wer auf die Schautafel im Schatzbehälter zurückgreife, habe den Vorteil, sich keine Gedanken über die Verteilung der 100 Merkworte machen zu müssen. Man brauche sich kein Koordinatensystem zu schaffen und könne sogleich zum Memorieren der Inhalte aus dem 2. Buch übergehen.

Wessen Gedächtnis jedoch zu schwach sei, als dass er die 100 Gegenwürfe mittels der eben beschriebenen Methoden behalten könnte, der solle sich einen Zettel mit vergrößerten Handabbildungen anfertigen und die 100 Gegenwürfe an den entsprechenden Stellen eintragen. Während der Andacht brauche er sich weder Gedanken über die Merkworte noch über die Gegenwürfe zu machen, weil er sie einfach ablesen könne. Jedoch lässt es Fridolin auch bei denen, die schwerfällig lernen, nicht unversucht, ihnen die Bedeutung der Hände gemäß des heiligen Bernhard nahe zu legen, und fordert sie auf, sich die Gegenwürfe durch wiederholtes Lesen des Zettels einzuprägen.²⁸⁹

So bietet Fridolin mit nachlassender Anforderung an den Intellekt mehrere Möglichkeiten zur Memorierung der Gegenwürfe ohne die Hand als Memoriermedium außer Augen zu verlieren und die Hoffnung aufzugeben, dem Leser die Hand als symbolträchtiges Mittel der Andacht gemäß der bernhardinischen Auffassung nahe zu bringen.

Zu den Alternativen der Memorierung der Gegenwürfe fällt zudem noch ein Punkt auf. Bei den vorgestellten Methoden finden die Figuren keine Erwähnung. Hierbei ist Fridolins Einstellung zu berücksichtigen, nach der die leiblichen Hände selbst als die eigentliche Gedächtnishilfe einzusetzen sind. Ihm geht es primär um die Verteilung der Gegenwürfe auf die Hände. Dabei fordert Fridolin, zunächst die 100 Gegenwürfe auswendig zu lernen und erst in einem zweiten Schritt die Gegenwürfe zu verstehen.²⁹⁰ Schließlich gibt es zu den 200 Artikeln, welche die 100 Gegenwürfe beinhalten, nur 92 Holzschnitte.

den andern hin, wa drew, den dritten, wa vier, den vierden, wa fünff, den fünfften, und also für und für.“; vgl. fol. e6 ra.

²⁸⁹ Fol. e1 vb.

²⁹⁰ An einer späteren Stelle verweist Fridolin weniger empathisch auf den Zweck, die Gegenwürfe auf die Hände zu verteilen: Die Materie der 100 Gegenwürfe wurde in 5er Gruppen aufgeteilt, damit man alle zur Einprägung ins Gedächtnis an die Finger setzen könne. „Doch an der Versetzung der Gegenwürfe liegt nichts, denn das es dem, der sie im Gedächtnis fassen und behalten will, gut ist zu gedächtnis, das er ein gewisse und beste Ordnung darin für sich nehme und dieselben festhalt.“; vgl. fol. x2 va. Das Verständnis der Gegenwürfe stellt daher einen aufbauenden Schritt dar, der erst auf die Memorierung folgen soll.

2.2.2.3 Die Figuren als Verständnishilfe

Fridolin schreibt selbst, Figuren seien Zeichen, die den Mensch an die Gegenwürfe erinnern. Zudem spielt die Bedeutung der Figuren beim Erinnerungsprozess eine entscheidende Rolle. Immerhin teilt Fridolin im selben Zusammenhang mit, dass die Gegenwürfe durch Zeichen, also durch die Figuren, „*bedeut*“ würden. Figuren „bedeuten“ also Gegenwürfe.²⁹¹

2.2.2.3.1 Verständnis der Gegenwürfe durch Auslegung der Artikel

Doch bevor die Frage nach den Figuren als Verständnishilfe aufgegriffen wird, soll zunächst überprüft werden, was zum grundsätzlichen Verständnis der Gegenwürfe beiträgt. Wenn nämlich klar ist, wie Verständnis aus den Gegenwürfen ohne Hilfe der Figuren gewonnen werden kann, dann wird deutlicher, welchen Beitrag die Figuren zum besseren Verständnis leisten und inwiefern sie eine Hilfe darstellen.

Der Gegenwurf ist antithetisch formuliert, um daraus tiefer gehende Einsichten in die Leiden Christi zu gewinnen. In diesem Sinn ist der Gegenwurf entweder als ein Satz oder als zwei gegensätzliche Artikel formuliert, auf die jeweils Erläuterungen folgen.

Beispiele mögen dies verdeutlichen. Beim 46. Gegenwurf ist lediglich zu lesen: „*Der xlvj. Gegenwurff: Die liebe ist gehasset worden*“.²⁹² Darauf folgt dann ohne jede weitere Erläuterung der nächste Gegenwurf. Der Gegenwurf als solcher ist somit zunächst nur eine knappe Antithese. Nachdem dann alle anderen Gegenwürfe, die zur gleichen Fünfergruppe wie der 46. Gegenwurf gehören, aufgelistet wurden, wird der 46. Gegenwurf nochmals aufgegriffen. Er wird eingeleitet mit einer Paraphrase der bereits vorgestellten Antithese von der Liebe und leitet dann über zum 1. Artikel: „*Zum ersten, die lieb ist gehasset worden, verstee das also*“. Wie dieser Artikel zu verstehen ist, wird dann mit Christus als endloser Liebe allgemein erörtert. Mit „*wider sölliche unüberwintliche liebe cristi ...*“ wird der 2., gegensätzliche Artikel angeschlossen, dass diejenigen Christus hassten, die er liebte. Damit die Aussage dieses Artikels nicht haltlos erscheint, werden etliche Zitate aus dem Alten und Neuen Testament zum Beweis angeführt.²⁹³

Bezeichnet Fridolin diese Abschnitte explizit als Auslegungen wie zum Beispiel im 17.²⁹⁴ oder im 53.²⁹⁵ Gegenwurf, so nennt er sie auch „*Meinungen*“²⁹⁶ oder auch „*Erklärungen*“²⁹⁷.

Auslegungen, Erklärungen und Meinungen werden synonym gebraucht und lassen mit der Überleitung aus dem 46. Gegenwurf deutlich erkennen, dass diese als solche bezeichnete Textabschnitte zum Verständnis der Gegenwürfe beizutragen haben. Denn die Gegenwürfe selbst sind meist kurz und knapp in der Art eines Aphorismus gehalten und nicht immer für sich verständlich. Sie bedürfen daher einer Erörterung. Auslegungen als Erläuterungen der Gegenwürfe oder der Artikel können umgekehrt dort weggelassen oder gekürzt werden, wo Fridolin die Gegenwürfe als selbstverständlich erachtet. So merkt er zum Beispiel zum 69.

²⁹¹ Siehe im Anhang auch Tafel 3, die einen Überblick über die Bedeutungen der Holzschnitte bietet.

²⁹² Fol. r6 rb.

²⁹³ Fol. r6 v.

²⁹⁴ Fol. l3 va.

²⁹⁵ Fol. v2 va.

²⁹⁶ Vgl. fol. m5 va und m6 va.

²⁹⁷ Vgl. fol. o4 ra und y3 ra.

Gegenwurf an: „*Dieser gegenwurff, der für sich selbs clar und lautter ist, bedarff nit vil außlegung ...*“²⁹⁸

Nicht immer werden jedoch im Text die Auslegungen auch als solche angekündigt. Dennoch sind sie formal wie auch inhaltlich zweifelsfrei zu erkennen. Denn im Gegensatz zu den oben genannten Beispielen fehlt ihnen lediglich eine vom Gegenwurf auf die Auslegung überleitende Wendung, wie das Beispiel des 11. Gegenwurfs zeigt, das im Anhang der Kürze wegen vollständig zitiert wird.²⁹⁹

Die Auslegungen dienen somit in erster Linie der Erörterung der weitgehend abstrakten Gegenwürfe. Theologische Ausführungen, Anmerkungen oder Kommentare helfen, die Bedeutung eines Gegenwurfs im Sinne Fridolins zu verstehen. Die in den Gegenwürfen aufgestellten Behauptungen mittels der Heiligen Schrift zu belegen, ist dabei eine der vornehmsten Aufgaben der Auslegungen.³⁰⁰

In diesem Zusammenhang ist nun nochmals auf die Entschlüsselung der theologischen Aussagen der Capestrano-Tafel mittels des Schatzbehalters hinzuweisen. Zieht man zum Beispiel das Bild mit der Auslösung der Erstgeburt heran (Abb. 35), dann geht es nach Fridolin hier eben nicht um die Auslösung des Herrn³⁰¹, die unter anderem in der Auslegung genannt wird, sondern um die Würde Christi als Erstgeborenen, wie es im entsprechenden Artikel steht.³⁰² Die theologischen Aussagen liegen nämlich in den Artikeln und nicht in deren Auslegungen.

2.2.2.3.2 Verständnis der Figuren durch Auslegung der Bilder

Wie die Gegenwürfe erfahren ebenso die Figuren Auslegungen, und zwar in der Regel durch Beischriften, welche die Figuren meist unmittelbar begleiten (Tafel 1). Zum Teil trifft man aber auch Auslegungen der Figuren innerhalb der Auslegungen von Artikeln an. Zur Differenzierung sollen diese Abschnitte als Bildauslegungen bezeichnet werden. Figuren ohne Beischriften bilden die Ausnahme³⁰³.

Die Beischriften stehen den entsprechenden Figuren entweder unmittelbar voran oder nach. Die nachstehenden Beischriften sind relativ einfach daran zu erkennen, dass sie sich meist am Anfang der dem Holzschnitt folgenden Seite befinden.³⁰⁴ Die voranstehenden Beischriften befinden sich dagegen immer am Ende der vorausgehenden Seite und sind in aller Regel durch eine Leerzeile vom übrigen Text abgesetzt³⁰⁵ oder dadurch hervorgehoben, dass sie mit einer neuen Zeile beginnen³⁰⁶.

Im Idealfall besteht eine Beischrift aus drei Komponenten. Die eine gibt die Zugehörigkeit der Figur zu einem bestimmten Artikel oder Gegenwurf an, die zweite benennt die Darstellung der Figur und die dritte deren Bedeutung.³⁰⁷ Die Angabe des Bildthemas kann

²⁹⁸ Fol. ab4 vb.

²⁹⁹ Siehe Text 4 im Anhang.

³⁰⁰ Neben der Autorität der Bibel zitiert Fridolin vermehrt auch Päpste, deren Lehrmeinung vom Heiligen Geist erfüllt ist und nicht irrt; siehe fol. G5 vb-G6 ra. Die Autorität der Bibel steht für Fridolin außer Frage, nie kritisiert er die Bibel, jedoch die Zitierfähigkeit anderer Werk; siehe dazu z. B. fol. s1 rb, s1 va, E3 vb oder F5 va.

³⁰¹ Vgl. dazu Thurnwald 1989, S. 42 und 43.

³⁰² Siehe dazu das Kapitel 4.13.

³⁰³ Vgl. die Figuren 1, 49, 58, 68, 70 sowie die Wiederholungen 25 und 39.

³⁰⁴ Vgl. z. B. fol. n6 r.

³⁰⁵ Vgl. z. B. fol. k2 vb.

³⁰⁶ Vgl. z. B. f6 vb.

³⁰⁷ Vgl. z. B. die Beischriften zu den Figuren 13 bis 16.

sich wie in der Beischrift zur 25. Figur auf ein Schlagwort beschränken. Hier heißt es schlicht: „Die xxv. figur der Verkündigung...“³⁰⁸

Zuweilen erfolgt die Bestimmung des Bildthemas aber auch wie in der Beischrift zur 14. Figur durch eine Paraphrase der zum Bild gehörigen Bibelstelle.³⁰⁹ Hierbei fällt auf, dass in der Beischrift meist ein größerer Kontext aus der Bibel wiedergegeben wird, als dann in der Figur auszumachen ist.³¹⁰

Zum Teil setzt sich aber eine Beischrift nur aus zwei der drei Komponenten zusammen³¹¹ oder bietet gelegentlich auch nur eine dieser Komponenten.³¹² So gibt zum Beispiel die Beischrift zur 23. Figur nur die Zugehörigkeit des Holzschnittes sowie den Bildinhalt an³¹³, die zur 42. Figur nur die Zugehörigkeit sowie die Bedeutung der Darstellung³¹⁴. Und die Beischrift zur 2. Figur gibt nur deren Zugehörigkeit zu einem Gegenwurf³¹⁵ an oder die zur 34. Figur nur deren Bedeutung³¹⁶.

Gelegentlich enthalten die Beischriften noch Informationen allgemeiner Art. Diese können falsch ausgeführte Darstellungen betreffen³¹⁷, Literaturquellen³¹⁸ oder auch die Chronologie von Szenen³¹⁹.

Interessant ist auch die schwankende Ausführlichkeit der Beischriften. Meist nehmen diese etwa zehn bis fünfzehn Zeilen einer Kolumne ein. Daneben gibt es aber auch sehr kurze wie die Beischrift zu 43. Figur, die gerade einmal fünf Zeilen umfasst, obwohl sie alle drei Komponenten enthält. Dagegen nimmt die Beischrift zur 53. Figur mehr als zwei Seiten ein, sodass deren Anfang vor der Figur nicht mehr ins Auge springt, sondern durch Blättern gesucht werden muss.

Die Beischriften unterliegen somit keinem festen Schema. Die einzelnen Komponenten folgen innerhalb einer Beischrift keiner festen Reihenfolge, die Beischriften divergieren in ihrer Ausführlichkeit wie auch in ihrer Zusammensetzung.

Je umfassender und ausführlicher jedoch diese Beischriften sind, um so geeigneter sind sie für die Analysen der Wahrnehmungssteuerung, weil sie konkret den Bezug zum jeweiligen Artikel angeben, der zum Verständnis beiträgt, selbst den Bildinhalt ansprechen und dessen Bedeutung im Kontext der Passion Christi erläutern. Dies sind zumeist eindeutige Aussagen, die mit den späteren Ergebnissen aus den Bilduntersuchungen verglichen werden können, um weiterführende Erkenntnisse zu gewinnen.

Wie bei den Artikeln und Gegenwürfen werden auch im Zusammenhang mit den Figuren bestimmte Textabschnitte als „Auslegungen“ bezeichnet: im 1. Buch ein Abschnitt zur 12. Figur³²⁰, im 2. Buch diejenigen zu den Figuren 48 bis 52³²¹, 53 bis 59³²², zur Figur 66³²³, zur Wiederholung 71³²⁴ und zur Figur 77³²⁵ sowie zu den Figuren 82 bis 87³²⁶.

³⁰⁸ Fol. 12 vb.

³⁰⁹ Fol. h6 vb.

³¹⁰ In diesem Fall werden nur die Brunnenszene und der Verkauf Josephs gezeigt, nicht aber sein zweiter Verkauf an die Ägypter.

³¹¹ Vgl. z. B. die Beischriften zu den Figuren 11 und 12.

³¹² Vgl. z. B. die Beischrift zu den Figuren 2 und 3.

³¹³ Fol. k4 vb.

³¹⁴ Fol. p6 ra.

³¹⁵ Fol. f6 vb.

³¹⁶ Fol. n6 ra.

³¹⁷ Siehe die Beischriften zu den Figuren 11, 41 und 66.

³¹⁸ Siehe die Beischriften zu den Figuren 7 und 67.

³¹⁹ Vgl. z. B. die Beischrift zur 46. Figur.

³²⁰ Fol. e3 vb.

³²¹ Fol. r1 vb.

³²² Fol. r6 rb.

³²³ Fol. x3 va.

³²⁴ Fol. z5 ra.

³²⁵ Fol. ac3 rb.

Beispielsweise schreibt Fridolin: „*Ettlich von den yetz gemelten gegenwurffen haben figuren, darumb bedürffen sie etlicher außlegung.*“³²⁷

Die Bildauslegungen ähneln schließlich den Beischriften und weichen nur insofern von ihnen ab, als sie in den Auslegungstext der Gegenwürfe eingebunden sind (Tafel 1). So kehren auch hier stets folgende Elemente wieder: Die Auslegung nennt in aller Regel die Nummer der auszulegenden Figur sowie die Nummer des zur Figur gehörigen Artikels, um Figur mit Artikel über das Layout hinaus auch numerisch in Verbindung zu setzen.³²⁸ Dazu werden vielfach die für die Nummern stehenden Figuren und Artikel auch inhaltlich ausgeführt.³²⁹ Nicht immer hat eine Auslegung alle der hier genannten Merkmale, doch immer eine Kombination daraus.

Die einzelnen Elemente einer Figurenauslegung können sogar über Beischrift und Bildauslegung verteilt sein³³⁰ oder doppelt in beiden Textabschnitten vorkommen³³¹.

Letztlich macht dies deutlich, dass Bildauslegungen und Beischriften einen auslegenden Charakter haben, dass beide Textgruppen der Auslegung von Figuren dienen.

2.2.2.3.3 Verständnis der Gegenwürfe durch die Figuren

Die vorangegangenen Beobachtungen schaffen nun die Grundlage für die Beantwortung der Frage, inwiefern die Auslegung einer Figur das Verständnis eines Gegenwurfes unterstützt und warum die Figuren überhaupt eine Auslegung benötigen.

Alle Auslegungen einer Figur haben als erste Funktion, sie in Beziehung zu einem Artikel oder einem Gegenwurf zu setzen. Meist geschieht dies durch die Angabe, dass eine bestimmte Figur zu einem bestimmten Artikel gehöre wie in der Beischrift zur 30. Figur: „*Diese xxx. figur gehört zu den ersten artickeln des xix. und xx. gegenwurffs.*“³³²

Damit aber auch deren inhaltliche Übereinstimmung offensichtlich wird, trifft man gegenüber dieser knappen Formulierung in den meisten anderen Auslegungen auf eine inhaltliche Bestimmung der Figuren und Artikel. So teilt etwa die Beischrift zur 43. Figur mit: „*In der hernachfolgenden xliij. figur Erquicket der herr des fürsten tochter von dem tod. Und gehört zu dem ersten artickel des xxxiiij. gegenwurffs, dabey bedeut wirt, das der herr das leben ist.*“³³³ Die Figur zeigt Christus, der Jairus' Tochter vom Tod auferweckt, während der Artikel den Herrn entsprechend als das ewige Leben bezeichnet.

Häufig trifft man neben den Zuordnungen auch Gleichsetzungen von Artikel und Figuren an. Im Anschluss an die Auslegung des Artikels 3 I heißt es etwa: „*Das ist die vierd*

³²⁶ Zur Figur 82 siehe fol. ad1 vb; zu den Figuren 82 bis 87 siehe die Kolumnenüberschriften fol. ad2 v-ae4 r.

³²⁷ Fol. r1 vb; siehe auch fol. s5 ra.

³²⁸ Wie exakt die Zuordnung eines Artikels zu einer entsprechenden Figur sein kann, zeigt die in die Bildbeischrift eingebundene Auslegung der 50. Figur. Die Auslegung macht nämlich die Einschränkungen, dass die Tobitgeschichte nur „*an einem Teil*“ der Figur und die Eliasgeschichte „*am anderen oberen Teil*“ der Figur dargestellt sei. Auf diese Weise gibt Fridolin unmissverständlich an, welche Textabschnitte der Auslegung auf welches der beiden in der Figur vereinten Bildthemen bezogen sind. Eine solche Auslegung mit einer so sorgfältigen Angabe des Text-Bild-Bezuges bleibt jedoch die Ausnahme. Siehe dazu fol. r4 r.

³²⁹ Siehe die Beispiele weiter unten im Text.

³³⁰ Siehe zum Beispiel die 56. Figur. Deren Beischrift verweist auf die Zugehörigkeit der Figur zu den Artikeln 49 I und 50 I und schließt mit den Worten, dass diese Gegenwürfe Figuren hätten und daher einiger Auslegungen bedürften. Die für die Nummern stehenden Artikel brauchten in der Beischrift nicht ausformuliert werden, weil die weitere Auslegung der Figur, das heißt deren inhaltliche Ausführung, in die folgende Artikelauslegung eingebunden wurde, die *per se* den Artikel nennt; vgl. fol. s5 ra.

³³¹ Siehe zum Beispiel die Texte zur 5. Figur fol. g3 vb-g5 ra.

³³² Fol. m4 vb.

³³³ Fol. p6 rb.

figur.“³³⁴ Die Gleichsetzung ist damit unmissverständlich und auch dort gegeben, wo man auf Wendungen stößt, wie zum Beispiel, dass ein Artikel oder ein Gegenwurf in einer Figur inbegriffen sei. Fridolin gebraucht dafür die Verben „begreifen“³³⁵ oder „beschiessen“³³⁶. Die Gleichsetzung der Aussagen von Bild und Text wird auch in Formulierungen deutlich, wonach etwas „gemeint sei in der figur ...“.³³⁷

Vielfach wird auch angegeben, dass eine Figur einen Artikel „bewere“. Dabei ergibt es sich aus der Wortbedeutung von selbst, dass eine Figur einen Artikel nur dann „bewahrheiten“ kann, wenn sie mit ihm inhaltlich übereinstimmt.³³⁸

Ließen sich bisher die inhaltlichen Berührungen und Übereinstimmungen von Figuren und Artikeln nur ableiten, so führt Fridolin diese schließlich selbst in den folgenden Beispielen an. Die Art und Weise, die Figuren als Bedeutungsträger der Artikel auszuweisen, sind dabei unterschiedlich:

Die Auslegung des Artikels 2 II schließt mit den Worten: „und das ist die bedeutnus der dritten figur.“³³⁹ Nach der Nennung des 1. Artikels im 1. Gegenwurf heißt es: „Diss ist hie bedeutet in der ersten figur, da ...“.³⁴⁰ Im selben Gegenwurf leitet Fridolin vom 2. Artikel auf die entsprechende Figur mit den Worten „dasselb zu bedeuten“³⁴¹ über. Und zum Artikel 2 I schreibt er: „Und dieser artickel wirt bedeut bey der andern figur, da ...“.³⁴²

Es fällt auf, dass meist eine Unterscheidung zwischen dem vorgenommen wird, was eine Figur zeigt, und dem, was sie ausdrückt. Diese Trennung lässt sich zum Beispiel anhand der 5. Figur mit der Verheißung an Abraham gut beobachten. Über die beiden Artikel des 4. Gegenwurfs heißt es: „Diese zwen artickel sind bey der fünften ... figur bedeutet.“ Und unmittelbar darauf leitet er mit den Worten „In der fünfften figur zeigt got dem abraham den himel ...“ eine Paraphrase des Bundesschlusses Gottes mit Abraham ein.³⁴³

Um den Einwand zu entkräften, es handle sich bei der Unterscheidung zwischen Darstellung und Bedeutung womöglich um einen typologischen Gedanken, weil das Beispiel aus der alttestamentlichen Bildfolge entnommen ist, soll noch der Artikel 17 II hinzugezogen werden, welcher Christus selbst zum Inhalt hat. In der dortigen Artikelauslegung wird Christus von den Pharisäern der Völlerei bezichtigt, „wie hie in der xxvj. figur bedeutet ist in dem mal, dz sant matheus, derselben zeit ein zolner, dem herren bereit het.“³⁴⁴ Fridolin unterscheidet deutlich zwischen dem Mahl als biblischem Ereignis und dem Mahl als Vorwurf der Völlerei, die dem zugehörigen Artikel entspricht: Die Juden haben den Herrn als einen fleischlichen Menschen angesehen und verachtet.

Ebenso deutlich wird die Unterscheidung zwischen Darstellung und Bedeutung der Figur durch die Beischrift zur 77. Figur, weil darin erst die Darstellung der Figur und dann die Bedeutung der Darstellung genannt werden: „In dieser lxxvij. figur Kumpt cristus und die priesterschaft einem pilgram entgegen mit einer proceß, dabey bedeut wirt, wie ... die fremden, die noch nit christenn sind, in die gemeinschaft der heiligen christenheit auffgenommen und enpfangen werden.“³⁴⁵

³³⁴ Fol. g3 ra.

³³⁵ Siehe z. B. den 49. Gegenwurf fol. s5 ra. Oder siehe auch fol. o2 ra.

³³⁶ Fol. n5 vb.

³³⁷ Fol. m4 va.

³³⁸ Vgl. dazu die Beischrift zur 48. Figur fol. r1 rb oder die Beischrift zur 51. Figur r5 rb.

³³⁹ Fol. g2 rb.

³⁴⁰ Fol. f5 va.

³⁴¹ Fol. f6 ra.

³⁴² Fol. g2 ra.

³⁴³ Fol. g3 va-g5 ra.

³⁴⁴ Fol. l6 rb.

³⁴⁵ Fol. ac5 va.

Mit diesen Beispielen wird deutlich, wie vielfach unterschieden wird, was eine Figur zeigt und was das Gezeigte bedeutet. Wesentlich ist dabei, dass die Figuren die „Bedeutungen“ ihrer Artikel erhalten, dass beide Medien also die gleiche Intention teilen sollen.

Die Grundlage, welche die Übertragung der Bedeutung vom Artikel auf die Figur ermöglicht, erhellt eine Stelle aus dem 1. Buch innerhalb der Ausführung, wie die Gegenwürfe der Leiden Christi mithilfe der Finger eingeprägt werden sollen.³⁴⁶ Darin beschrieben wird die Verteilung der Gegenwürfe 6 bis 10 sowie der ihnen zugehörigen Figuren auf die Memorierhände.³⁴⁷

Diese Stelle fällt dadurch auf, dass die Ausführungen zur Memorierung einerseits relativ knapp und andererseits ungenau sind. Dies äußert sich darin, dass Fridolin zu Beginn „*figure der opfere*“ nennt, die er zwar erläutert, aber nicht mit ihren Nummern anführt. Der Leser kann an dieser Stelle im 1. Buch nicht wissen, dass Fridolin hier die Figuren 10 bis 12 aus dem 2. Buch im Sinn hatte. Auch bei den anderen genannten Figuren werden dem Leser die entsprechenden Nummern vorenthalten.

Diese scheinbaren Nachlässigkeiten sind dort ebenso bei den Artikelangaben zu beobachten. Statt der Nummern verwendet er für die Artikel vielfach nur charakterisierende Schlagworte. So bezeichnet er beispielsweise einen Artikel lediglich als „Fluch“ und die entsprechende Figur als „Verfluchung“. Damit wird eine strenge Differenzierung zwischen Artikel und Figur aufgehoben und eine inhaltliche Verknüpfung über Schlagworte tritt in den Vordergrund.

In dieser Stelle erwähnt Fridolin zudem einen „*artickel der plutvergießung*“, was sehr verwunderlich ist. Denn bei der „*plutvergießung*“ sollte es sich um eine Figur handeln, nämlich um die 12. mit der Darstellung des Blutopfers. Es hätte also vielmehr „*figur der plutvergießung*“ heißen müssen. Wäre tatsächlich der Artikel gemeint gewesen, dann hätte Fridolin eine Formulierung wie „Artikel der Schnödigkeit“ gebrauchen müssen.

Offensichtlich vertauscht Fridolin aber hier ganz bewusst die Begriffe „Artikel“ und „Figur“. Denn diese scheinbare Verwechslung kommt noch einmal im selben Kontext vor. Man wird also nicht von einer Nachlässigkeit des Autors ausgehen dürfen, sondern nach dem besonderen Sprachgebrauch in diesem Kontext fragen müssen.

Die zweite Stelle, welche einen Austausch der Begriffe Figur und Artikel enthält, folgt auf eine Zusammenfassung der fünf Opferarten aus den Figuren 11 und 12 im Anschluss an die oben genannte Stelle und gibt eine Erklärung, weshalb die aufgeführten Figuren zu den zuvor genannten Gegenwürfen gehören: „*Diese gegenwürff von den opfern werden darumb zu den vorgenannten gegenwürffen geordnet, wann sie sind geleich als ir muter*³⁴⁸ *unnd beschliessen dieselben in inen.*“³⁴⁹

Diese Stelle ist beim ersten Lesen nicht klar verständlich. Bisher wurden die Figuren stets den Artikeln zugeordnet und nicht etwa die Artikel den Figuren. Wenn nun also hier von den „*gegenwürff von den opfern*“ die Sprache ist, die wiederum bestimmten Gegenwürfen zugeordnet werden sollen, dann ist eindeutig, dass hierbei die „*figure der opfere*“ gemeint sind, wie sie noch in der Einleitung des vorherigen Zitates genannt wurden.

Hier steht also der gemeinsame, Artikel und Figur verbindende Inhalt im Vordergrund: Statt einer zu erwartenden begrifflichen Trennung von Artikel und Figur stößt man im Gegenteil auf deren Gleichsetzung. Die Begriffe werden entweder miteinander ausgetauscht oder sogar durch inhaltsähnliche Schlagworte ganz ersetzt.

Daher ist es nur konsequent, wenn Fridolin auf die Begriffe Artikel und Figur auch in Ausführungen verzichtet, mit denen er belegen will, dass die von ihm vorgenommenen Zu-

³⁴⁶ Fol. e2 ra. Zur Mnemotechnik siehe das Kapitel 2.2.2.2.

³⁴⁷ Fol. e2 vb-e3 ra.

³⁴⁸ D. h. „Materie, Gegenstand, Stoff“; vgl. dazu Baufeld 1996, S. 175.

³⁴⁹ Fol. e3 rb.

ordnungen der Opferfiguren zu ihren Artikeln tatsächlich aufgrund von gleichen Inhalten erfolgt.³⁵⁰

Demnach kommt darin keine Nachlässigkeit, sondern ein wohlüberlegter, durchdachter Umgang mit der Sprache zum Ausdruck. Bewusst vermeidet Fridolin eine begriffliche Unterscheidung zwischen Artikel und Figur oder hebt sie sogar bewusst dort auf, wo er die Gleichheit beider Begriffe zum Ausdruck bringen möchte. Zuletzt gibt Fridolin noch an, „*das sey genug von den sachen gemeldet, warumb man diese fünff artickel und unterscheid der opfer in dieselben glidlein ... setzen soll.*“³⁵¹

Schließlich tauscht Fridolin nicht nur die Begriffe „Figur“ und „Artikel“ miteinander aus oder hebt ihre Differenzierung auf, er ersetzt sogar in einzelnen Gegenwürfen die Artikelauslegung vollständig durch Bildauslegungen³⁵², was eine intentionale Gleichstellung von Artikel und Figur zur Bedingung hat.

Zu den Überlegungen der gleichartigen Intentionen der Medien müssen auch die Beispiele herangezogen werden, die angeben, dass ein Text in einem Bild gemalt sei oder ein Bild in einem Text „stünde“.³⁵³ Nach der Auslegung des 1. Artikels des 13. Gegenwurfs formuliert Fridolin: „*Und diß, des ersten artickels der geleubtnus der patriarchlichen wirdigkeit halben, steet in der xvij. figur, da gedruckt ist, wie drey engel dem patriarchen erschnen ...*“³⁵⁴ Deutlich wird hier zum Ausdruck gebracht, dass der Artikel 13 I vom Versprechen der patriarchalischen Würde in der 17. Figur „stünde“.

Ähnlich verhält es sich in der Auslegung des Artikels 15 I. Darin wird ausgesagt, dass Samson eine besondere Präfiguration des Herrn gewesen sei, „*als hie in der xxj. figur stet, da seiner tat drey in einer figur begriffen sind.*“³⁵⁵

Wie das Verb „stehen“ besser zu verstehen ist, zeigt die Auslegung des Artikels 14 I, der die fürstliche und jungfräuliche Würde und Eigenschaft Christi behandelt. Die Figur zeigt die siegreiche Heimkehr Jephtas, „*wye in der neunzehenden figur gemalet steet ...*“³⁵⁶ Oder aber die Auslegung eines Artikels „*steet in der xvii figur, da gedruckt ist, wie...*“³⁵⁷ Oder auch die Kreuztragung des Herrn, „*die in der hernachfolgenden lxxxi figur steet*“³⁵⁸.

Umgekehrt trifft man aber auch Stellen an, in denen angegeben wird, dass eine Figur in einem Text „stünde“. Nach der Auslegung des 2. Artikels des Gegenwurfs 5.1, dass Christus in seinen präfigurierenden Propheten verleumdet wurde, folgt: „*Dz ist der ander artickel des fünfften gegenwurfs und ist bedeut in der achtenden figur, die in dem sechsten capitel danielis geschriben steet*“.³⁵⁹ Auch hier hat wieder eine Figur die Bedeutung ihres Artikels. Doch wichtiger ist Fridolins Angabe, ein Bild stünde in der Bibel geschrieben.

Schrift und Bild kommen demnach partiell identische Aufgabenstellungen zu. Die Wechselbeziehung parallelisiert beide Medien als gleichberechtigte Übertragung von Inhalten, die eng miteinander verbunden sind. Horaz' sprichwörtlich gewordene Formel kommt hier in Betracht: „*Ut pictura poesis*“.³⁶⁰ Für Albrecht Dürer zielt die wechselseitige Ergänzung von Schrift und Bild auf ein besseres Einprägen: „*Ein idlich Ding, das du sichst, das ist dir glaublicher, denn das du hörst. So aber beede, gehört und gesehen würd, fass wir das dest kräftiger und beleibt uns beständiger. Deshalb will ich das Wort und das Werk zammentan,*

³⁵⁰ Fol. e3 ra-va.

³⁵¹ Fol. e4 vb.

³⁵² Vgl. fol. s5 r oder t1 r.

³⁵³ Zur synonymen Verwendung der Verben „schreiben“ und „malen“ siehe Wenzel 1995, S. 292-296.

³⁵⁴ Fol. k1 ra.

³⁵⁵ Fol. k4 ra.

³⁵⁶ Fol. k2 va.

³⁵⁷ Fol. k1 ra.

³⁵⁸ Fol. ac5 va.

³⁵⁹ Fol. f6 vb.

³⁶⁰ Vgl. Wenzel 1995, S. 300.

auf daß mans dest baß merken müg.“³⁶¹ Damit wären die Figuren aus dem Schatzbehälter in ihrer Dimension als Erinnerungshilfe angesprochen. Der Überschneidungsbereich der Begriffe „malen“ und „schreiben“ verweist aber auch auf mittelalterliche Wissens- und Gedächtnistheorien.³⁶² Augen und Ohren galten als die Fenster der Seele, weswegen Augustinus den Unterschied von Hören und Sehen problemlos aufheben konnte: „Äußerlich, nämlich durch den Körper ausgedrückt, sind Sehen und Sprechen etwas anderes. Innerlich aber, im Vorgang des Denkens, sind sie ein und dasselbe.“³⁶³ Das Bindeglied zwischen Schrift und Ohr geht zurück auf die Vorstellung vom Gehör als dem Hauptsensus des Lesers.³⁶⁴ Johannes Balbus definiert im *Catholicon* das Verb „lesen“ als eine Übertragung der Schriftzeichen in Töne.³⁶⁵ Die semantische Interferenz von „schreiben“ und „malen“ weist somit auf eine Nähe von Bild und Schrift hin, die über die Augen und Ohren als verschiedene Fenster auf dieselben Sinneskräfte einwirken, die Erkenntnis oder eben auch Verständnis ermöglichen.³⁶⁶

2.2.2.4 Zu den Gegenwurf-Figur-Konstellationen

Zuletzt sollen die unterschiedlichen Konstellationen von Artikel und Figuren näher erläutert werden. Im Prolog heißt es dazu:

„(IV b) *Untterweilen hat ein gantzer gegenwurff allein ein figur, untterweyle hat ein yeglicher artikel ein sundere figur. Vil gegenwürff haben keyne, wann sie sein zu geistlich und in figuren nit wol erfintlich, untterweil dient ein figur zu vil gegenwürfften oder zu mer dann einem, als*³⁶⁷ *denn die ding dieser materi in dem puch erscheinen und sich selbs zeerkennen geben.*“³⁶⁸

Aus der Tabelle mit den Zugehörigkeiten von Figuren und Gegenwürfen im Anhang lässt sich schnell ablesen, welche Gegenwürfe und Figuren Fridolin hier im Sinn hatte (Tafel 2). So gehören zu den Gegenwürfen, die eine Figur haben, der 1. Gegenwurf mit der 1. Figur, die 3. mit der 4. Figur, die 4. mit der 5. Figur, der 61. bis 65. mit der 66. Figur sowie der 81. bis 85. mit der 82. Figur.

Artikel mit eigenen Figuren überwiegen im Schatzbehälter. So gehören den Artikeln 2 I, 2 II, 4 II und vielen weiteren jeweils eine eigene Figur.

Zu den Gegenwürfen ohne Holzschnitte gehören die Nummern 23, 26, 27, 30, 46, 56 bis 60 sowie 86 bis 100. Bei diesen Gegenwürfen hat man auf Figuren verzichtet, weil ihre Inhalte zu abstrakt für bildliche Darstellungen seien. Allerdings überrascht eine Überprüfung der Inhalte, denn für einige Artikel hätten sich ohne weiteres Darstellungen finden lassen.

³⁶¹ Albrecht Dürer: *Speis der Malerknaben*, in: Dürer 1982, S. 159.

³⁶² Wenzel 1995, S. 321.

³⁶³ Augustinus: *De Trinitate*, lib. 1,X,18: „*Foris enim cum per corpus haec fiunt, aliud est locutio, aliud visio: intus autem cum cogitamus, utrumque unum est.*“; vgl. PL, Sp. 1070-1071.

³⁶⁴ Heinrichs 2007, S. 183. Siehe auch das Kapitel 2.2.1.

³⁶⁵ Balbus 1971, s. v. „*lego*“, 1. Spalte, 3. und 2. Zeile von unten: „*Item legere est scripturam figurarum sonos proferre* ...“

³⁶⁶ Wenzel 1995, S. 321-337, bes. S. 331. Siehe dazu ebenso die aristotelische Seelenlehre in: Heinrichs 2007, S. 23-49. Zu den Augen und Ohren als Fenster der Seele siehe auch das Gleichnis aus dem *Bestiaire d'amours* des Richard de Fournival in: Ott 2000, S. 110, 118 oder auch allgemein: Lewis 1991, S. 13-16.

³⁶⁷ D. h. „je nachdem, wie“.

³⁶⁸ Fol. f4 vb.

So zum Beispiel für den Artikel 23 I, Christus ist der Ursprung des Heiligen Geistes.³⁶⁹ Hierfür hätte sich das Pfingstwunder³⁷⁰ oder die Heimsuchung Mariens³⁷¹ angeboten; zwei Themen übrigens, die Fridolin selbst in der Auslegung des Artikels anführt. Oder für den Artikel 27 I, Christus als Lehrer aller Lehrer³⁷², hätte aus dem entsprechenden Bildrepertoire Christus im Lehrtypus zur Verfügung gestanden.³⁷³ „Die liebe ist gehasset worden“ lautet der 46. Gegenwurf.³⁷⁴ An biblischen Beispielen für Christi Liebe kann es nicht gefehlt haben. Neben einzelnen Gegenwürfen ist auch eine ganze Fünfergruppe bildlos geblieben. Gegenstand dieser Gruppe sind die fünf Sinne. Nach einer allgemeinen Einführung zum Verhältnis Christi zu den Sinnen, sollten in den Gegenwürfen 56 bis 60 in folgender Reihenfolge Schmecken, Sehen, Hören, Tasten und Riechen behandelt werden.³⁷⁵ Dies wurde auch bis zum 59. Gegenwurf eingehalten, der 60. allerdings ist laut Fridolin der Kürze wegen komplett ausgelassen worden. Wäre es nun tatsächlich zu abstrakt gewesen, den Gekreuzigten zum Beispiel beim Schlucken von Essig und Galle zu zeigen³⁷⁶, um Christi sinnliche Qualen zu thematisieren? Da geeignete Figuren durchaus „erfindlich“ gewesen wären, spricht eventuell der mehrfach geäußerte Platzmangel³⁷⁷ für ihren Verzicht. Immerhin hat Fridolin in dieser Fünfergruppe sogar den 60. Gegenwurf, der zwar angekündigt wurde, zuletzt nicht mehr ausgelegt, geschweige denn nochmals erwähnt!

Möglicherweise liegt aber auch ein ganz anderer Grund vor, den Fridolin nicht ausführen möchte, um Missverständnisse vorzubeugen. Fridolin fasst seine Ordnung der Gegenwürfe als eine künstliche auf, also eine, welche nicht chronologisch ist. Doch ist diese künstliche Ordnung auf den einzelnen Gegenwurf beschränkt und somit auf die gegensätzlichen Artikel. Im Großen zeigt das 2. Buch jedoch sehr wohl eine chronologische Ordnung; Fridolin entfaltet eine Geschichte, die mit dem göttlichen Ratschluss beginnt, sich über das Alte Testament hin zum Neuen entwickelt, die in den Holzschnitten mit Szenen aus der Passion Christi relativ streng chronologisch ist und zuletzt in der Kreuzigung gipfelt.³⁷⁸ Möglicherweise hätten weitere Figuren diesen narrativen Ablauf gestört. Da Fridolin zudem befürchten musste, die Gegenwürfe würden genutzt, um Leben und Sterben Christi zu betrachten³⁷⁹, wäre ein Hinweis auf die Narration der Holzschnitte didaktisch unklug gewesen.³⁸⁰

Schließlich hebt Fridolin gegenüber den bilderlosen Gegenwürfen noch Figuren mit Mehrfachbezügen hervor. Diese Figuren dienten dort mehreren Gegenwürfen, wo es der Inhalt möglich machte. Darunter fallen zum Beispiel die Figuren 25, 30 oder auch 61. Grundsätzlich ist die erstgenannte Zuweisung einer Figur an einen Gegenwurf die hauptsächliche. Die zweit- oder drittgenannten Gegenwürfe dienen dagegen lediglich der Vertiefung des erstgenannten Gegenwurfs oder der inhaltlichen Verknüpfung verschiedener, auch weit auseinanderliegender Gegenwürfe. Aus diesen Mehrfachbezügen ergibt sich der erste Hinweis, dass

³⁶⁹ Fol. o2 ra-o3 rb.

³⁷⁰ Vgl. LCI 3, Sp. 415-423, s. v. „Pfingsten“ (St. Seeliger).

³⁷¹ Vgl. LCI 2, Sp. 229-235, s. v. „Heimsuchung“ (M. Lechner).

³⁷² Fol. o6 r.

³⁷³ Siehe dazu LCI 4, Sp. 583-589, s. v. „Zwölfjähriger Jesus im Tempel“ (V. Osteneck).

³⁷⁴ Fol. r6 rb-vb.

³⁷⁵ Fol. u6 va-x3 rb.

³⁷⁶ Vgl. Mt 27,34 und Joh 19,29.

³⁷⁷ Siehe dazu das Kapitel 2.2.1 über die Laien.

³⁷⁸ Siehe dazu das Kapitel 5.

³⁷⁹ Ein Mann bat darum, weil die Gegenwürfe mit der Kreuzigung enden, „man sollt von der begrebtus christi auch hynzu setzen, als ob diese gegenwürf allermeyst um der betrachtung willen des lebens und sterbens cristi gesetzt weren, das doch nit die förderlichst mainung ist“, sondern die antithetischen Gegenwürfe helfen, Gott „dester krefftiglicher“ anzurufen; vgl. fol. Z6 ra.

³⁸⁰ Am Beispiel der Fünfergruppe 56 bis 60 schlägt Ulrike Heinrichs-Schreiber als Grund für den Verzicht auf Illustrationen einen dialektischen Kunstgriff nach dem Muster der Gegenwürfe vor. So etwa, wenn bilderlose Gegenwürfe zur visuellen Suggestion auffordern; siehe dazu Heinrichs 2007, S. 31.

die Figuren wohl kaum nur der Erinnerung oder dem Verständnis einzelner, konkreter Gegenwürfe wie von Fridolin beschrieben dienen.

Wenn zudem umgekehrt einige Artikel mehrere Figuren besitzen³⁸¹, dann kann bei den zusätzlichen Figuren ebenso nicht mehr von Erinnerungshilfen ausgegangen werden. Als logische Konsequenz wäre daraus die Nutzlosigkeit der zusätzlichen Figuren als Verständnishilfe zu folgern. Demnach würden die Mehrfachbezüge eine Ergänzung, eine Vertiefung oder auch Konkretisierung eines Themas bezwecken und damit durchblicken lassen, dass die Herstellung von Querbezügen eine Intensivierung der Andacht zur Absicht hätte.

2.3 Zum Wesen der Figuren anhand der Textanalyse

Die bisherigen Ausführungen lassen erkennen, wie Stephan Fridolin von seinen Lesern erwartet, sich das von ihm ausgebreitete Heilswissen anzueignen. Aus traditionellen und theologischen Gründen sollen die Leser mithilfe ihrer eigenen Hände die 100 Gegenwürfe auswendig lernen. In einem weiteren Schritt soll sich die Leserschaft um das Verständnis der Gegenwürfe mittels der Auslegungen sorgen. Auf solche Weise eigne man sich Erkenntnisse über Christus an, in denen sich die hugonischen Bilder der Gnade spiegeln. Diese gelte es schließlich mit den inneren Augen zu betrachten. Zu berücksichtigen seien dabei die jeweiligen Umstände, denen man sich mit den sogenannten W-Fragen nähern kann, aber auch die Gegensätze, die sich aus den jeweiligen Gnadenbildern ergeben. Zuletzt empfiehlt Fridolin, die Erkenntnisse aus den persönlichen Betrachtungen in eigene Gebete zu formulieren.

Den Holzschnitten kommt dabei eine untergeordnete Rolle zu. Sie dienen als Hilfe für das Verständnis und für die Erinnerung der jeweiligen Artikel. Wie bei den Artikeln legt auch hier Fridolin nahe, sich zuerst die Bilder einzuprägen und dann erst deren Auslegungen. Die Figuren werden demnach mit textvermittelten Bedeutungen aufgeladen. Diesen Inhalten schließlich gilt die geistige Betrachtung.

Bilder sind nach Fridolin Zeichen, die erinnern. Wenn Fridolin das Hendiadyoin „Figuren oder Zeichen“ gebraucht, kann der Begriff „Figur“ verschiedene Bedeutungen haben. So kann er für einen Holzschnitt³⁸² stehen oder für eine Präfiguration³⁸³. In beiden Fällen wird jedoch das Wort „Zeichen“ als Synonym zur Figur verwendet. Insofern sind sie in ihren beiden Sinnen jeweils Träger wie auch immer vereinbarter Bedeutungen. Ohne allzu sehr vorauszugreifen kann, bereits an dieser Stelle angemerkt werden, dass die Holzschnitte nicht nur in ihrer Gesamtheit Zeichen sind, sondern auch einzelne Motive aus den Figuren zeichenhaften Charakter haben, wie etwa einzelne Gegenstände oder Gesten. Vor allem die Krone in der 1. Figur wird ein Musterbeispiel für ein Zeichen werden, da sie für eine Eigenschaft Christi steht, welche nach Fridolin zu abstrakt sei für eine unmittelbare Darstellung.³⁸⁴

Doch ist es nun verwunderlich, dass eben die Figuren den Laien dienen sollen, obwohl Fridolin an anderer Stelle einräumt, dass nur Wenige eine bildgestützte Mnemotechnik be-

³⁸¹ So gehören zu jeweils einem gemeinsamen Artikel die Figuren 5 und 6, 28 und 29, 33 und 34, 43 und 44 sowie 71 und die Wiederholung 46.

³⁸² „Unnd desgleichen möchte ich in alle fingerlein [= Fingerringe] figuren oder Zeichen setzen den [den-jenigen], die in solher einpildung lust hetten, durch welche zeichen der mensch der gegenwürff, die dardurch bedeut weren, erinnert würd.“; vgl. fol. e5 ra.

³⁸³ „Item solt man nun die ding, die allein figuren und zeichen des herrn waren, als die arch, zu der nyemands genahen getorft, denn allein der fürst der priester, ... also verbergen, bewaren, eren und in heiligkeit halten ...“; vgl. fol. t3 va. Die Signatur „t4“ ist auf dieser Seite falsch.

³⁸⁴ Siehe Kapitel 4.1.

herrschen. Bereits beim Auswendiglernen der Gegenwürfe sorgt sich Fridolin um die kognitiven Fähigkeiten seiner Leser und bietet Alternativen mit nachlassendem Schwierigkeitsgrad an. Wenn aber Fridolin um die Probleme seiner Leser wusste, warum hat er dann die Mnemotechnik so knapp und kompliziert beschrieben und gerade für Neulinge der Gedächtniskunst verwirrend?

Dies alles lässt vermuten, dass die Beherrschung des Stoffes, wie ihn sich Fridolin vorstellt, wohl nur wenigen mit einem guten (Bild-)Gedächtnis vorbehalten ist. Diese Gruppe berücksichtigt wohl Fridolin auch dort, wo er auf das nützliche Wissen um die Gegenwürfe vor diversen Kunstwerken eingeht. Denn, wenn ein Gläubiger ein Kunstwerk zu sehen bekommt, dann vergegenwärtige dieses Werk Glaubensinhalte oder in diesem Fall Gegenwürfe, die den Einstieg in die Andacht biete.

Aber auch anderweitig bezieht Fridolin das Anschauen von realen Bildern ein. Dem zweimaligen Hinweis, das „Büchlein“ für die Andacht zu benutzen, erhält mehr Gewicht, als man aufgrund der beiläufigen Erwähnung erwarten mag. Tatsächlich sind die Figuren zuerst Buchillustrationen, angefertigt zum Betrachten mit den leiblichen Augen. Diese Feststellung mag redundant erscheinen, doch angesichts der Funktionsbestimmung durch Stephan Fridolin dennoch erforderlich.

Die Mehrfachbezüge einiger Artikel und Figuren lassen erkennen, dass die Figuren nicht nur mnemotechnisch zu begreifen sind. Vielmehr dienen die Figuren konkret dem Anschauen, um davon ausgehend in eine geistige Betrachtung zu wechseln. Sie können daher auch als Andachtsbilder³⁸⁵ angesprochen werden, wenn auch Fridolin eine solche Verwendung nicht explizit nennt. Demnach helfen Figuren nicht nur mit konkreten Darstellungen abstrakte Inhalte zu verstehen und einzuprägen, sondern sie stimmen als real vorliegende oder im Gedächtnis eingeprägte Bilder ebenso zur Andacht ein. Gegenstand der Betrachtung sollen dabei die den Bildern auferlegten Inhalte sein.

So wie Fridolin beim Einprägen der Gegenwürfe unterschiedliche Methoden vorstellt, gibt er auch Hilfestellungen zum Verstehen der Bildzeichen. Die gedächtnisschwachen Leser, die sich nicht die Bedeutung der jeweiligen Figuren merken können, haben die Möglichkeit, zumal wenn sie das Buch als Vorlage für die Andacht nehmen, auf die Beischriften zurückzugreifen, die neben den Figuren stehen, und sich daraus den jeweiligen Sinn ins Bewusstsein zu rufen.³⁸⁶

Wenn also die Figuren für Laien gedacht sind, dann sicherlich nicht hauptsächlich unter den vorgestellten mnemotechnischen Aspekten. Fridolin beschreibt vielmehr ein Ideal, dem wenige folgen können. Der Laie wird schlicht und ergreifend das Buch vor sich gelegt, die Figuren durchgeblättert sowie die Beischriften studiert haben.

³⁸⁵ Vgl. Noll 2004, S. 297-305, Schade 1996, Bräm 1997 oder die Literatur in: Hall 2002, S. 45-47 bzw. Slenczka 1998, S. 13.

³⁸⁶ Erst recht die Überlegungen zu den auf einer Doppelseite liegenden Figuren 69 und 70 im folgenden Kapitel 3.1 über die Bildredaktion lassen die Holzschnitte als visuelle Vorlage für die Andacht erkennen.

3 Vorbemerkungen zu den Bildanalysen

Vor den eigentlichen Bildanalysen seien zunächst einige grundsätzliche Überlegungen vorangestellt, die es erlauben, die Eigenschaften der Holzschnitte besser zu erfassen. Denn es hat sich während der Bearbeitung der Holzschnitte immer wieder gezeigt, dass besonders die Berücksichtigung von vier Punkten das Verständnis der Figuren fördert. Diese Punkte betreffen zum Einen die redaktionelle Anordnung der Holzschnitte im Buch, zum Zweiten den Vergleich von Text und Bild, zum Dritten den Literalsinn der wiedergegebenen Darstellungen und zum Vierten die sogenannten Doppelfiguren. Einige Gedanken zur Beteiligung des Autors an der künstlerischen Ausstattung bilden den Abschluss.

3.1 Zur Bildredaktion

In diesem Kapitel wird versucht, das im Schatzbehalter zugrunde liegende Konzept herauszuarbeiten, nach dem die Holzschnitte im Text angeordnet wurden. Dabei können sich formale und inhaltliche Beziehungsebenen zwischen Schrift und Bild überschneiden.³⁸⁷

Die überwiegend gleichmäßige Gliederung des 2. Buchs des Schatzbehalters in 100 sogenannte Gegenwürfe mit jeweils zwei Artikeln lässt bereits beim bloßen Durchblättern dieses Textteils das bestimmende Gestaltungsprinzip erahnen: Einzelne Holzschnitte stehen ihren jeweiligen Gegenwürfen³⁸⁸ oder Artikeln³⁸⁹ eine Seite voran und markieren dadurch die Anfänge neuer Textabschnitte. Die Holzschnitte besitzen somit eine textgliedernde Funktion.³⁹⁰

Da die Figuren jeweils eine ganze Seite ausfüllen, können sie nie zusammen mit einem Text auf einer Seite abgedruckt werden. Theoretisch bedeutet dies, dass eine Seite, die nur einige wenige Textzeilen zu einem Artikel enthält, weitgehend unbedruckt bleiben muss, da der Text eines nachfolgenden Kapitels erst nach der Einleitung eines neuen, ganzseitigen Bildes beginnen kann.

Die konsequente Einhaltung dieses Vorgehens hätte aber unweigerlich den Schatzbehalter um zahlreiche Seiten mit weitgehend ungenutzten Schrifträumen anwachsen lassen. Eindrucksvoll lässt sich dies am Beispiel des 13. Gegenwurfs mit den beiden Figuren 17 und 18 illustrieren, von denen gemäß ihrer Beischriften die 17. Figur zum 1. und die 18. Figur zum 2. Artikel gehört. Die jeweiligen Artikel beanspruchen gerade einmal den Raum einer Kolumne. Wäre jeder Artikel jeweils von seinem Holzschnitt eingeleitet worden, hätte man das Layout „Figur 17 – Artikel 1 – Figur 18 – Artikel 2“ auf vier Seiten verteilt erwarten müssen:

³⁸⁷ Vgl. dazu Ott 2000, S. 124.

³⁸⁸ Siehe z. B. die Figuren 1 und 4.

³⁸⁹ Siehe u. a. die Figuren 15, 23, 24, 25 und 26.

³⁹⁰ Dagegen wendet Hall 2002, S. 99 ein, dem Schatzbehalter fehle eine typografische Struktur zur Sichtbarmachung von Abschnitten, zu der nicht einmal die Holzschnitte beitragen würden. Sie erkennt lediglich eine zu einem geschlossenen Block zusammengedrückte absatzlose Schrift. Diese besitzt allerdings sehr wohl mittels der Rubrikation und der Holzschnitte ein gliederndes Element; vgl. dazu auch Hase 1885, S. 113. Nur ist das Layout im Schatzbehalter nicht so ausgeprägt wie etwa in den Werken der *Biblia pauperum* oder des *Speculum humanae salvationis*, die Heinrichs 2007, S. 28 als diesbezügliche Vergleiche anführt.

Figur 17	13 I 13 I 13 I 13 I 13 I 13 I	Figur 18	13 II 13 II 13 II 13 II 13 II 13 II
fol. I	fol. II	fol. III	fol. IV

Nur wären so zwei ganze Kolumnen und zusammengekommen der Schriftraum einer ganzen Seite leer geblieben. Daher hat man den Gegenwurf von vier auf drei Seiten zusammengezogen: die Artikel auf eine Seite und die jeweiligen Figuren gemeinsam vor den 1. Artikel:

Figur 17	Figur 18	13 I 13 II 13 I 13 II 13 I 13 II 13 I 13 II 13 I 13 II 13 I 13 II
fol. i6 r	fol. i6 v	fol. k1 r

Das Dilemma wird deutlich: Die konsequente Einsetzung der Holzschnitte als Eingangsbilder würde zu einer enormen Vergeudung von Papier führen. Wenn man aber Texte aufgrund ökonomischer Überlegungen zusammenzieht, so muss dazu die Figur des vorgezogenen Textes dem gesamten Gegenwurf vorangestellt werden.³⁹¹

Allerdings wurden in einigen wenigen Ausnahmen die Holzschnitte ihren Gegenwürfen auch nachgestellt. Der Grund für diese Sonderbehandlung ist sehr gut am Beispiel des 4. Gegenwurfs mit seinen Figuren 5 und 6 abzulesen. Der Text des 4. Gegenwurfs wurde auf die Seite mit dem Text des 3. Gegenwurfs vorgezogen, weil dieser mit seinen beiden Artikeln gerade einmal eine Kolumne und eine Zeile umfasst. Aus oben genannten Gründen hätten die Figuren des 4. Gegenwurfs damit vor den 3. Gegenwurf gesetzt werden müssen. Wenn aber die Figuren des 4. Gegenwurfs vor dem 3. Gegenwurf gestanden hätten, wäre die Zugehörigkeit der Figuren zu ihren jeweiligen Gegenwürfen nicht mehr eindeutig gewesen. Wohl um Missverständnisse solcher Art zu vermeiden, hat man die Figuren 5 und 6 dem 4. Gegenwurf nachgestellt, um sie räumlich vom 3. abzusetzen:

Figur 4	3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4	4 4 4 4 4 4 4 4	Figur 5	Figur 6
fol. g2 v	fol. g3 r	fol. g3 v	fol. g4 r	fol. g4 v

³⁹¹ Siehe z. B. die Figuren 2 und 3, 7 und 8, 11 und 12, oder auch 13 und 14.

Einige weitere Gegenwürfe lassen ebenso die Beobachtung zu, dass Holzschnitte ihren Gegenwürfen immer dort nachgestellt werden, wo die Figuren eines Gegenwurfs von einem anderen Gegenwurf oder von dessen Figuren abgesetzt werden müssen, um den Textbezug zu präzisieren beziehungsweise die jeweiligen Text-Bild-Einheiten kenntlich zu machen.³⁹²

Besonders eindrucksvoll ist dieses Vorgehen am Beispiel der nachgestellten Wiederholung der 71. Figur. Sie gehört zu den Gegenwürfen 71 bis 75, die zusammen lediglich eine Seite einnehmen. Dieser Fünfergruppe geht der Artikel 70 II voraus, der folio ac 1^v gleich in der ersten Zeile endet. Der Schriftraum einer nahezu ganzen Seite wäre verloren gegangen, wenn erst die Wiederholung der Figur 71 und dann die Gegenwürfe 71 bis 75 gebracht worden wäre. Wegen rationeller Maßnahmen konnte die Wiederholung 71 nur auf oben beschriebene Weise ihren Gegenwürfen nachgestellt werden:

70 70	70 72	Whg. 71
70 70	71 72	
70 70	71 72	
70 70	72 73	
70 70	72 74	
70 70	72 75	
fol. ac1 r	fol. ac1 v	fol. ac2 r

Einen Einzelfall enthält der 12. Gegenwurf. Während die Figur 15 den 1. Artikel einleitet, steht die Figur 16 hinter dem 2. Artikel. Da das Ende des 1. Artikels keine ganze Seite ausfüllt und der 2. Artikel auch nur eine drittel Kolumne lang ist, hat man den 2. Artikel auf die Seite mit dem Ende des 1. vorgezogen. Hätte man nun wie erwartet die Figur 16 vor den Gegenwurf zur 15. Figur vorangestellt, hätte dies eine Sperrung von Bild und Text über sechs Seiten hinweg zur Folge gehabt. Nur mit der Nachstellung hat man offensichtlich eine Möglichkeit gesehen, die Nähe des Holzschnitts zu seiner entsprechenden Textstelle zu wahren:

Figur 15	12 I 12 I	12 I 12 I	12 I 12 I	Figur 16
	12 I 12 I	12 I 12 I	12 I 12 I	
	12 I 12 I	12 I 12 I	12 I 12 I	
	12 I 12 I	12 I 12 I	12 I 12 I	
	12 I 12 I	12 I 12 I	12 I 12 II	
	12 I 12 I	12 I 12 I	12 I 12 II	
fol. i1 v	fol. i2 r	fol. i2 v-i4 r	fol. i4 v	fol. i5 r

Daneben gibt es auch noch einige Sonderfälle, in denen sich die Stellung der Holzschnitte im Text weder mit dem wirtschaftlichen Gebrauch des Papiers noch mit der Sicherstellung von Text-Bild-Einheiten erklären lassen. Denn inhaltliche Überlegungen bestimmen hier die Positionierung der Holzschnitte. Die inhaltlichen Gründe sollen nur angeschnitten werden, da sie noch bei ihren jeweiligen Behandlungen näher erörtert werden.

Zu den inhaltlich bedingten Anordnungen der Holzschnitte im Text gehören die gegenüberliegenden Figuren 69 und 70, von denen die erste aufgrund der redaktionellen Grundsätze anders im Text hätte angeordnet werden müssen. Die 69. Figur gehört nämlich

³⁹² Siehe u. a. die Figuren 9 und 42.

zum Artikel 67 I, der auf einer eigenen Seite beginnt. Die Figur hätte problemlos ihrem Artikel als Einleitung vorangestellt werden können. Dennoch wurde sie dem Artikel nachgestellt. Die 70. Figur gehört zum Artikel 67 II, steht ihrem Artikel direkt voran und leitet ihn somit ganz normal als Hinweis auf einen neuen Textabschnitt ein. Nur aus inhaltlichen Überlegungen heraus wird verständlich, weshalb der redaktionelle Grundsatz von der Voranstellung der Figur vor ihren Text bei der 69. Figur missachtet wurde: Die Geißelung der Ägypter soll der Geißelung Christi durch die Israeliten als visueller Gegensatz gegenüberstehen:

67 I 67 I 67 I 67 I 67 I 67 I 67 I 67 I 67 I 67 I 67 I 67 I	Figur 69	Figur 70	67 II 67 II 67 II 67 II 67 II 67 II 67 II 67 II 67 II 67 II 67 II 67 II
fol. z1 v	fol. z2 r	fol. z2 v	fol. z3 r

Hierher gehören auch die Figuren 73 mit dem *Ecce homo* und 74 mit der Händewaschung des Pilatus, obwohl sie nach den redaktionellen Grundsätzen im Text angelegt wurden. Nach den Überlegungen zur Konkretisierung der Text-Bild-Einheiten wäre aber eine Sperrung beider Bilder zu erwarten gewesen, da die 73. Figur durch ihre Nachstellung neben einer Figur zu liegen kommt, die einem anderen Gegenwurf angehört. Immerhin gehört die Figur 73 zum Artikel 69 II und die Figur 74 zum Artikel 70 II:

69 II 69 II 69 II 69 II 69 II 69 II 69 II 69 II 69 II 69 II 69 II 69 II	Figur 73	Figur 74	70 II 70 II 70 II 70 II 70 II 70 II 70 II 70 II 70 II 70 II 70 II 70 II
fol. ab 5r	fol. ab 5v	fol. ab 6r	fol. ab 6v

In der Regel stellen Texteinschübe zwischen den Figuren die jeweiligen Text-Bild-Einheiten sicher.³⁹³ Eine solche Sperrung zwischen den Figuren 73 und 74 fehlt jedoch. Hier kam die zufällige Gegenüberstellung der Szenenfolgen *Ecce homo* und Händewaschung des Pilatus dem Autor nicht ungelegen. Im Text fehlt allerdings jede Verknüpfung beider Figuren.

Zuletzt stellen noch eine Besonderheit die Figuren 48-52, 65-66, 77-81, 82-87 dar. Sie gehören jeweils zu Fünfergruppen, deren fünf Gegenwürfe auf weniger als einer Seite oder gar Kolumne nacheinander aufgelistet werden. Auslegungen zu den Gegenwürfen fehlen oder sind äußerst kurz. Die entsprechenden Figuren mit ihren zugehörigen Bildauslegungen folgen schließlich *en bloc* auf die jeweiligen Auflistungen. Die Abfolge von Figur-Gegenwurf-Figur-Gegenwurf wird damit durchbrochen.

³⁹³ Bei den Nachstellungen z. B. der Figuren 5 und 6, 9 oder 16 wurden immer entweder Bildbeischriften, Ausführungen oder andere Texte an die Figuren angeschlossen, damit sie nicht durch ihre Nachstellung versehentlich in Verbindung mit den nachfolgenden Holzschnitten gebracht werden konnten.

Neben ökonomischen Überlegungen sind für die Nachstellung dieser Figuren vor allem narrative Gründe verantwortlich. Dem Wesen der Blockbildungen entspricht, dass die Figuren weniger auf einzelne Gegenwürfe bezogen sind, sondern eher pauschal auf das Oberthema einer Fünfergruppe. Dazu kommt, dass die Gegenwürfe, mit denen die Figuren nur locker in Verbindung stehen, nicht oder kaum ausgelegt werden. Dagegen dominieren die recht langen Bildauslegungen. Wie sich zeigen wird, findet ein Konzeptwechsel statt, mit dem die Figuren an Eigenständigkeit gewinnen und die Passion Christi zum eigentlichen Ordnungskriterium für die Holzschnitte wird³⁹⁴.

Dass sich ein narrativer Faden durch das Buch zieht, mag auch die nicht auf Anhieb verständliche Anordnung der Figuren 30 bis 32 im Text belegen: Die Figur 30 zeigt die Hand Gottes, welche den von ihm erschaffenen Kosmos trägt. Im innersten Zirkel ist die Geburt Christi erkennbar. Sie gehört zu den Artikeln 19 I und 20 I, nach denen die Ewigkeit und Unendlichkeit ein Menschenkind wurde. Die Figur 32 zeigt den Bethlehemitischen Kindermord sowie die Flucht nach Ägypten und gehört zu den Artikeln 19 II und 20 II, nach denen der Sohn Gottes, der bereits durch die Menschwerdung körperlich als auch zeitlich in seiner Existenz beschnitten wurde, auch noch in jungen Jahren beinahe getötet und durch seine Flucht in die Enge getrieben wurde. Wie eine visuelle Klammer umschließen beide Figuren die ihnen zugehörigen Gegenwürfe. Die Figuren 30 und 32 korrespondieren entsprechend miteinander:

Figur 30	19 I 19 II 19 I 19 II 19 I 19 II 19 I 19 II 19 II 19 II 19 II 19 II	Figur 31	20 20 20 20 20 20 20 20 20 20 20 20	Bild- Auslegung zu Figur 30
fol. m5 r	fol. m5 v	fol. m6 r	fol. m6 v	fol. n1 r-v
Figur 32	Bild- auslegung zu Figur 32			
fol. n2 r	fol. n2 v			

Warum aber wurde die 32. Figur dem 20. Gegenwurf nachgestellt und nicht vor den 19. Gegenwurf gesetzt? Den Grund für die Nachstellung der 32. Figur finden wir in der 31. Figur, welche die Befragung der Sterndeuter durch Herodes zeigt. Laut der Beischrift ist auch diese Figur auf den Artikel 19 II bezogen. Die Figur bedeute, wie Herodes die Zeit und den Ort der Geburt Christi ausfindig zu machen versuche, um das Kind töten zu lassen. Die Figur ist zwar ebenfalls durch eine Nachstellung direkt auf den Artikel 19 II hingeeordnet, ist allerdings als Memorierhilfe überflüssig, da die Tötungsabsicht bereits in der Figur 32 zum Ausdruck kommt; dort zudem durch die Verbildlichung des Kindermordes einprägsamer und durch den Kontext der Flucht auch sinnfälliger in der Korrespondenz mit der Figur 30.

³⁹⁴ Siehe auch das Kapitel 5.

Die Nachstellung der 32. Figur beabsichtigt demnach, von der Feindseligkeit zu erzählen, die Christus bereits kurz nach seiner Geburt erfahren musste. Im Kapitel 5 über die Narration wird sich zeigen, dass gerade Figuren, die zu den 2. Artikeln gehören, narrativ ausgeprägt sind. So ist es nicht verwunderlich, dass auch die Figur des vorangehenden Artikels 18 II eine Szene mit Herodes zeigt: nämlich die Befragung der Hohepriester und Schriftgelehrten. Gemäß dem Matthäusevangelium treffen wir dann in den „Passionsfiguren“ 28, 31 und 32 die Befragung der Schriftgelehrten, die Sterndeuter, die Flucht nach Ägypten und den Kindermord in Bethlehem an.³⁹⁵

Die narrative Absicht erklärt schließlich, weshalb die nachgestellte 32. Figur nicht vor dem 19. Gegenwurf steht und weshalb nicht auf die 31. Figur verzichtet wurde, obwohl sie laut ihrer Beischrift mnemorativ nichts Neues gegenüber der 32. Figur bringt.

Somit können wir als redaktionelle Grundsätze zusammenfassen: Die Figuren dienen zunächst als Einleitungen zu den einzelnen Artikeln und Gegenwürfen. Allerdings kann diese Funktion eingeschränkt werden, wenn ökonomische Überlegungen dies notwendig erscheinen lassen. Griff man in die Text-Bild-Anordnung aus wirtschaftlichem Interesse ein, so wurde zum Teil durch weiteres Umstellen der Figuren die Sicherstellung von Text-Bild-Einheiten notwendig. Ebenso wahrte man die Nähe der Bilder zu ihren entsprechenden Textstellen. Jedoch beabsichtigte man nicht eine hundertprozentige Ausnutzung des Schriftraums, wie viele freie Stellen im Schriftspiegel vor Holzschnitten im Schatzbehälter zeigen.³⁹⁶ Aber auch inhaltliche Überlegungen führten manches Mal dazu, die Funktion der Holzschnitte als Zäsuren zwischen den jeweiligen Artikeln oder Gegenwürfen aufzugeben. Die Bilder geraten gegenüber dem Text in den Vordergrund und lassen dort, wo sie sich über die Prinzipien der Bildanordnung hinweg zusammenschließen, narrative oder antithetische Absichten erkennen. Zwar werden die Bilder polyfunktional eingesetzt, doch können sie zum Teil bestimmte Aufgaben nicht wahrnehmen, ohne andere aufzugeben.

3.2 Zum Text-Bild-Vergleich

Bereits in der Textanalyse wurde darauf aufmerksam gemacht, dass Fridolin bei den Figuren unterscheidet, was sie zeigen und was sie bedeuten. Man denke zum Beispiel an die 26. Figur, welche das Mahl Christi mit den Zöllnern zeigt, aber dessen angebliche Völlerei bedeutet.³⁹⁷ Das folgende Beispiel soll nochmals verdeutlichen, dass man sich dieser Unterscheidung bewusst sein muss, um bei Text-Bild-Vergleichen Fehlschlüsse zu vermeiden.

Die 21. Figur zeigt vor der Stadt Gaza Samson, der mit Attributen seiner großen Taten ausgestattet ist. So trägt er auf seiner Schulter die Stadttore von Gaza, hält in der Hand einen Eselskinnbacken, mit dem er die vor ihm liegenden 1000 Philister erschlagen hat, und tritt mit einem Fuß einen Löwen nieder.³⁹⁸

Die Beischrift gibt an, die 21. Figur stünde für die „*etlichen Großtaten des starken Samsons*“ wie den Löwenkampf, die Erschlagung der 1000 Philister, das Forttragen der Tore von Gaza oder auch die Erntevernichtung durch Fackeln, welche an die Schwänze von Füchsen gebunden waren. Weiter heißt es, es würde Samsons gedacht, weil er von Geburt an ein „*nazareus*“³⁹⁹, ein Gottgeweihter, und damit eine besondere „*figur*“, also Präfiguration

³⁹⁵ Vgl. Mt 2,1-18.

³⁹⁶ Siehe z. B. die Seiten vor den Figuren 2, 4, 5, 9, 10 oder auch 13.

³⁹⁷ Siehe fol. 16 rb.

³⁹⁸ Zur Ikonografie siehe Kapitel 4.21.

³⁹⁹ In der Vulgata (vgl. Vulgata 1965) wird Samson ein „*nazareus*“ genannt (Ri 13,7: Samson „*erit enim puer nazareus Dei ab infantia sua et ex utero matris usque ad diem mortis suae.*“) wie auch Jesus im Evangelium des

Christi, gewesen sei.⁴⁰⁰ Deshalb gehöre die Figur zum Artikel 15 I von der „nazareischen“ Würde, welche der starke Samson verkörpere.⁴⁰¹

Die Figur zeigt von den vier genannten Taten jedoch nur drei, nicht aber die Erntevernichtung. Tatsächlich ist dies so vom Entwerfer gewollt gewesen, wie der Bildauslegung entnommen werden kann. Denn in ihr wird vermerkt, dass Samson eine besondere Präfiguration gewesen sei, so wie es in der 21. Figur stünde, in der drei (!) seiner Taten wiedergegeben seien: das Erwürgen des Löwen, das Forttragen der Tore von Gaza sowie das Erschlagen der 1000 Philister.⁴⁰² Fridolin selbst bestätigt damit die korrekte Ausführung der 21. Figur. Auf die Erntevernichtung wird allenfalls durch die Ähren am linken Bildrand angespielt, da sie unter den Pflanzendarstellungen im Schatzbehälter allein hier anzutreffen sind.⁴⁰³ Doch bleibt es bei einem vagen Hinweis, da weder ihr Abbrennen noch ihr Entzünden durch die Füchse dargestellt ist. Zudem ergibt sich die Vernachlässigung dieser Episode aus dem Umstand, dass sie nicht dazu geeignet ist, Samsons übermenschliche Stärke herauszustreichen.

Diese Unterscheidung macht deutlich, wie bei Untersuchungen der Text-Bild-Relationen die jeweiligen Intentionen der zu vergleichenden Texte zu berücksichtigen sind.⁴⁰⁴ Keine Text-Bild-Diskrepanz besteht dort, wo die Figur mit der Textpassage verglichen wird, welche auf die Darstellung der Figur eingeht. Dagegen existiert sehr wohl dort eine, wo die Figur mit der Textpassage verglichen wird, welche die Bedeutung der Figur angibt; nämlich die großen Taten, von denen die Beischrift die vier lediglich als Beispiele anführt.⁴⁰⁵ Die Bedeutung einer Figur kann somit einen größeren Kontext ansprechen, als die Figur tatsächlich wiedergibt. Auch dadurch gewinnen die Figuren einen zeichenhaften Charakter, durch den Signifikat und Signifikant der Figuren beim Textvergleich zu unterscheiden sind.

Matthäus (siehe Mt 2,23, wo es nach Jesu Rückkehr aus Ägypten heißt: „*habitavit in civitate quae vocatur Nazareth ut adimpleretur quod dictum est per prophetas quoniam Nazareus vocabitur.*“). Matthäus bezieht den Beinamen „Nazaräer“ zunächst auf die Herkunft Jesu aus Nazaret. Allerdings weist Matthäus auf eine Prophetie hin, die im Alten Testament nicht nachweisbar ist. Darauf verweist auch die *Glossa ordinaria* (vgl. PL 114, Sp. 78, Vers 23) und versucht eine Erklärung mithilfe des Buches Jesaja: „Nezer“ sei das hebräische Wort für „Trieb“ bzw. „*flos*“, von dem Jes 11,1 mit Bezug auf Jesus berichtet: „*flos de radice eius ascendet.*“ Die im Alten Testament bezeugten Nasiräer weihen sich als Ausdruck der Frömmigkeit und Buße für eine selbst gewählte Zeit Gott, in der sie weder ihre Haare schneiden noch Alkohol trinken durften (Numeri 6,1-21).

⁴⁰⁰ „*In der einundzweintzigsten figur werden etlich grosstat des starcken samson bedeutet, als das er in seiner jugent einen lewen erwürgt und zerrissen, tausent mener mit eines esels kinnpacken erschlagen, die tor abgerysen und auff einen berg getragen, dreihundert fuchs mit den schwentzen zesamen gepunden und mit prinnenden fakeln an die schwentz gepunden unnd durch die palestiner äcker geiagt und das getraid verprent hat, die seines volks feind waren.*“; vgl. k2 vb.

⁴⁰¹ Ebd.

⁴⁰² Fol. k4 ra.

⁴⁰³ Auch Hernad 1990, S. 232-233, Kat. 65 sieht in den Ähren eine Erinnerung an das Abbrennen der Kornfelder.

⁴⁰⁴ Siehe auch Tafel 1 mit den Elementen einer Beischrift.

⁴⁰⁵ Siehe z. B. auch Seegerts 1998, 186, Anm. 84, wo die 42. Figur im 33. Gegenwurf als ein Beispiel für die Diskrepanz zwischen der Beschreibung Fridolins und der tatsächlichen Ausführung des Holzschnittes angeführt wird. Die vermeintliche Beschreibung des Holzschnittes gehört jedoch zu einer die Bibel paraphrasierende Erklärung, warum die „*oberste figur*“ [Christus und die Samariterin am Jakobsbrunnen] den Artikel 33 II enthalte. Oder siehe auch die Verwechslung der Bildauslegung mit der Artikelauslegung im Zusammenhang mit der 4. Figur in: Hall 2002, S. 133. Dort wird die 4. Figur als ein organisches Ganzes gekennzeichnet, dem eine Zeichensammlung fehle, welche die Zeichen visualisiere, die Fridolin im Text erwähnt.

3.3 Zu den „buchstäblichen“ Figuren

Am deutlichsten wird der Umgang mit typologischen Auslegungen am Beispiel des mosaïschen Quellwunders, das im 1. und 2. Buch des Schatzbehalters behandelt wird. Das Besondere an der Auslegung im 1. Buch ist der fehlende Verweis auf die 38. Figur im 2. Buch, welche eben dieses Wunder zeigt. Umgekehrt erfolgt bei der Figur im 2. Buch kein Rückverweis auf die Auslegung im 1. Buch. Beide Stellen, obwohl eng miteinander verwandt, ignorieren einander. Dem Grund soll nun hier nachgegangen werden.

Fridolin führt im 1. Buch zehn Heilige und Lehrer an, welche die Kostbarkeit des Leidens Christi bezeugen.⁴⁰⁶ Moses wird dabei als fünfter Zeuge angeführt, der die Kostbarkeit gleich auf dreierlei Arten beweise.⁴⁰⁷ Erstens habe Moses Christi Leiden einen kostbaren Schatz genannt, welchen er begehrt habe. Ausgangspunkt für diese Auffassung ist ein apokrypher, aber dennoch in einige Bibeln eingegangener Ausspruch Moses'. Weil die Israeliten auf der Wanderung zum Sinai kein Wasser zu trinken hatten, gerieten sie mit Moses in Streit, der sich daraufhin mit folgenden Worten an Gott wandte: „Herr und Gott, erhöere das Geschrei dieses Volkes und öffne ihnen deine Schatzkammer, einen Quell des lebendigen Wassers, dass sie sich satt trinken können und ihr Murren aufhöre.“ Gott ließ daraufhin Moses mit einem Stab auf einen Felsen schlagen und Wasser daraus fließen. Literal bezeugt der Ausspruch Mose nur die Bezeichnung des Quellwassers als einen Schatz. Um als Schatz aber auch das Leiden zu erkennen, bedarf es der typologischen Auslegung des Quellwunders. Wie zum Beispiel die *Biblia pauperum*⁴⁰⁸ deutet Fridolin das Quellwunder als eine Präfiguration für die Seitenöffnung des Gekreuzigten, aus der Wasser und Blut fließen. Wenn also Moses in der Wüste nach der Öffnung des Schatzes verlangt, dann begehrt im literalen Sinn die Öffnung des Felsens, aber „figürlich“⁴⁰⁹ die Seitenöffnung des Gekreuzigten. So ist auch Fridolins Betonung zu verstehen, dass Moses Christi Leiden, also den kostbaren Schatz, allegorisch begehrt habe.⁴¹⁰

Wie verhält es sich aber nun mit der 38. Figur im 2. Buch? Deren Beischrift gibt an, dass Moses mit einer Gerte auf einen Felsen schlug, aus dem daraufhin Wasser sprudelte, und dass die 38. Figur zu den Gegenwürfen 28 und 33 gehöre.⁴¹¹ Der 28. Gegenwurf bezeichnet Christus als Ernährer⁴¹², der 33. als lebendigen Brunnen⁴¹³. Eine typologische Deutung fehlt. Das Interesse am alttestamentlichen Ereignis liegt hier deutlich am literalen Sinn: Das Quellwunder als Verbildlichung des sein Volk ernährenden Christuslogos. Der literale Sinn charakterisiert lediglich den in Moses präexistenten Christus. Eine neutestamentliche Erfüllung einer alttestamentlichen Ankündigung etwa wird jedoch nicht verfolgt. Außerdem würde eine allegorische Deutung an dieser Stelle in keiner Weise dem Verständnis des zugehörigen Artikels dienen. Daher unterließ Fridolin den Verweis auf die typologische Auslegung im 1. Buch, die dort einer anderen Intention folgt: Nämlich zu erläutern, inwiefern Moses beim Quellwunder gleichsam Christi Leiden als einen kostbaren Schatz begehrt.

⁴⁰⁶ Fol. a5 rb.

⁴⁰⁷ Siehe dazu Text 5 im Anhang.

⁴⁰⁸ Vgl. Wetzel 1995, S. 19, 95.

⁴⁰⁹ Zum Begriff „figürlich“ siehe weiter unten.

⁴¹⁰ Fol. a6 ra. Nach der typologischen Deutung des Quellwunders folgt als zweiter Beweis für die Kostbarkeit der Leiden eine buchstäbliche Auslegung der Jugend Mose. Obwohl Moses bei der Tochter des Pharaos aufgewachsen war, wendete er sich von den Ägyptern ab und wollte sich zusammen mit dem Volk Gottes misshandeln lassen: Darin zeige sich, dass Moses die Schmach des Messias für einen größeren Reichtum als die Schätze Ägyptens hielt. Schließlich erwähnt Fridolin als dritten Beweis unter Hinweis auf Rabanus Maurus, dass die fünf Bücher Mose insgesamt die unaussprechliche Kostbarkeit des Leidens Christi bezeugten.

⁴¹¹ Fol. p1 v.

⁴¹² Ebd.

⁴¹³ Fol. p6 ra.

Eine weitere Figur, die bereits im 1. Buch aufgegriffen wird, ist die 12. Figur. Im Anschluss an den Abschnitt über die Zuweisung der Figuren zu ihren Artikeln erfährt man aus der Überschrift der Einleitung, dass nun die Auslegung derjenigen Figur folge, die im nachfolgenden 10. Gegenwurf vom Weihwasser der alten Ehe inbegriffen sei.⁴¹⁴ Der Leser bekommt weder die Nummer der Figur mitgeteilt noch, falls er durch Vorblättern auf die 12. Figur gestoßen wäre, welche der drei Darstellungen in dieser Figur gemeint sei. Denn die 12. Figur zeigt neben der Herstellung des Weihwassers auch ein Blut- sowie ein Brandopfer. Die Auslegung beginnt nun mit einer zusammenfassenden Paraphrase des Kapitels über das Reinigungswasser, wie Text 6 im Anhang entnommen werden kann. Die dort angemarkten Parallelstellen lassen erkennen, dass die meisten Sätze der Paraphrase eindeutig aus Numeri 19 übernommen wurden.

Nach der Paraphrase kommt Fridolin auf die typologischen Bedeutungen der darin enthaltenen Personen, Tiere, Objekte und Handlungen zu sprechen. Diese Deutungen können wiederum als Auszüge aus der *Glossa ordinaria* erkannt werden. Vor allem Deutungen Gregors des Großen und Augustinus' finden wir als Zitate in der Auslegung wieder. Gemäß Fridolin weise die nachträgliche Verwendung der Brandasche zur Herstellung des Weihwassers im Kern auf das Austilgen Christi durch die Juden und die Bewahrung seiner „Überbleibsel“ durch die Christen hin.

Insofern beschränkt sich die Auslegung auf den Auszug einer Bibelstelle sowie auf Anmerkungen zu deren einzelnen Wörtern und Sätzen aufgrund der *Glossa ordinaria*. Diese Auslegung weicht zudem von den bisherigen dadurch ab, dass sie keinem Artikel zugewiesen wurde, vor allem aber, dass sie im 1. Buch erscheint und nicht wie alle anderen Auslegungen im 2., das die eigentlichen Figuren enthält. Die Überschrift zur Auslegung macht mit dem „nachfolgenden“ Gegenwurf glauben, dass der 10. Gegenwurf in unmittelbarer Nähe folge. Tatsächlich folgt er aber erst 39 Seiten später im 2. Buch, wo umgekehrt ein Verweis auf die Auslegung im 1. Buch fehlt.

Die Auslegung kann keine Hilfe zum Verständnis eines Gegenwurfes sein, den man an dieser Stelle noch gar nicht kennt. Vielmehr ist die Absicht dieser Auslegung eine andere. Ausgehend vom zuvor behandelten Thema der Brandasche fordert Fridolin nämlich vor der Auslegung der 12. Figur den Leser auf, die Absicht der Juden zu erkennen, die das Heil und die Seligkeit aller Menschen verhindern und unterdrücken sowie alle Dinge, ohne die niemand selig werden kann, vernichten wollten.

Letztlich zeigt aber diese Auslegung auch, dass die vorgebliche Bildauslegung vielmehr eine Textexegese ist. Im Vordergrund steht nicht das Bild, sondern die Bibelstelle, die durch die Figur vertreten wird. Letztlich zeigt die Figur auch nicht all die Dinge, die in den Typologisierungen angesprochen werden.

Ein weiteres Beispiel belegt, dass bei den alttestamentlichen Figuren im 2. Buch der Literalsinn im Vordergrund steht. Die Beischrift zur 83. Figur schildert die Geschichte vom greisen König David, der nur noch durch die Umarmung der jungen Abischag gewärmt werden konnte.⁴¹⁵ Wegen der anklingenden Erotik in der Abischag-Geschichte warnt Fridolin zuletzt:

„Diese historie ist hieher gesetzt, nit das yemants nach dem buchstaben ein ebenpild darauß soll oder getürr (darf; d. Verf.) nehmen desgleichen zethun, so solche ding nit zu eynem ebenpild, dem nach dem puchstaben nach zefolgen sey, geschriben seyen, sunder zu einer figur und bedeutung geistlicher ding, als sant Jeronimus diese hystorien von der weißheit außlegt; doch so sie nach dem

⁴¹⁴ Fol. e3 vb-e4 rb.

⁴¹⁵ 1 Kön 1,1-4.

*buchstaben ergangen ist, und ist zu der zeit in einer solchen sache in solchen personen, denen es zimlich wz, keuschlich und erberlich beschehen.*⁴¹⁶

Fridolin macht keine näheren Angaben darüber, wo die Auslegung des Hieronymus zu finden ist. Da Fridolin aber die David-Geschichte als eine Geschichte der Weisheit auffasst, kann er sich nur auf den 52. Brief an Nepotianus über das klerikale Leben beziehen, auf den die *Glossa ordinaria* bei 1 Könige 1-4 verweist.⁴¹⁷ Darin wird die David-Geschichte bzw. Abischag aus Schunem als eine Allegorie der Weisheit gedeutet: Hieronymus schildert zunächst seinen immer wieder neu aufkommenden Eindruck von der abendländischen Literatur als ein Possenspiel, um sich dann der David-Geschichte zuzuwenden und deren Glaubwürdigkeit zu bemängeln. Er zweifelt, dass David, der viele Frauen und Konkubinen hatte, nur durch die Umarmung einer bestimmten Jungfrau gewärmt werden konnte. Daher leitet Hieronymus auf die allegorische Bedeutung dieser Geschichte über und fragt, wer denn diese Jungfrau gewesen sei, deren Hitze David wärmte, deren Heiligkeit aber kein sexuelles Verlangen in ihm weckte. Dies schließlich auszuführen überlässt Hieronymus Davids Sohn Salomon, indem er aus dessen Buch der Sprichwörter die Stelle zitiert, in der zum Erwerb von Weisheit aufgefordert wird.⁴¹⁸ Das eigentliche Verlangen von Salomons Vater kommt also in der Weisheit zum Ausdruck. Nach einer Ausführung über die mit dem Alter wachsende Weisheit folgt schließlich eine Auslegung des Namens „Abischag“, welcher die größere Weisheit der Alten anzeige und soviel wie die überfließende Weisheit bedeuten kann. Und „Schunem“ sei unter anderen Bedeutungen zu übersetzen mit die „Weisheit zu wärmen“.⁴¹⁹

Doch auf all das geht Fridolin nicht ein und warnt vielmehr den Leser, es dem König David gleich zu tun, da die Geschichte „geistliche Dinge“ berühre. Entscheidend hierbei ist aber, dass Fridolin für die allegorische Deutung dieser Episode lediglich auf Hieronymus verweist, aber dessen Deutung nicht nennt.

Somit ist die Feststellung bedeutend, dass Fridolin dem alttestamentlichen Ereignis wie selbstverständlich eine allegorische Deutung unterstellt. Für die Bildauslegung jedoch führt er sie nicht aus, weil ihm allein die Geschichte wichtig ist, die „nach dem buchstaben ergangen ist“.

⁴¹⁶ Fol. ad6 rb.

⁴¹⁷ PL 113, Sp. 581. Siehe auch die *Biblia cum glossa*, in der man beim Namen Abischag die Interlinearglosse „*Sapientia vel contemplatio, quam compleantes in eius dilectione flamascent*“ findet sowie in der Marginalglosse einen Auszug aus dem Brief an Nepotianus; vgl. Froehlich/Gibson 1992, Bd. 2, S. 88.

⁴¹⁸ Spr 4,5-10.

⁴¹⁹ PL 22, Sp. 528-530: Epistula LII ad Nepotianum: „*Nonne tibi videtur, si occidentem sequaris litteram, vel figmentum esse de mimo, vel Atellanarum ludicra? Frigidus senex obvolvitur vestimentis, et nisi complexu adolescentulae non tepescit. Vivebat adhuc Bethsabae, supererat Abigail, et reliquae uxores ejus, et concubinae, quas Scriptura commemorat. Omnes quasi frigidae repudiantur, et in unius tantum adolescentulae grandaevis calescit amplexibus. (...) Quae est igitur ista Sunamitis uxor et virgo, tam fervens, ut frigidum calefaceret, tam sancta, ut calentem ad libidinem non provocaret? Exponat sapientissimus Salomon patris sui delicias, et pacificus bellatoris viri narret amplexus. «Posside sapientiam, posside intelligentiam. Ne obliviscaris, et ne declinaveris a verbis oris mei. Neque derelinquas illam et apprehendet te: ama illam, et servabit te. Principium sapientiae, posside sapientiam, et in omni possessione tua posside intelligentiam: circumda illam, et exaltabit te: honora illam, et amplexabitur te; ut det capiti tuo coronam gratiarum. Corona quoque deliciarum protegat te».* (...) *Sed et ipsius nominis ‚Abisag‘ sacramentum, sapientiam senum indicat amplioem. Interpretatur enim, ‚pater meus superfluous‘, vel ‚patris mei rugitus‘. Verbum ‚superflui‘, ambiguum est; sed in praesenti loco virtutem sonat, quod amplior sit in senibus, et redundans ac larga sapientia. In alio autem loco superfluous, quasi non necessarius ponitur. Abisag autem, id est, ‚rugitus‘, proprie nuncupatur, cum maris fluctus resonat, et ut ita dicam, de pelago veniens fremitus auditur. Ex quo ostenditur abundantissimum, et ultra humanam vocem divini sermonis in senibus tonitruum commorari. Porro ‚Sunamitis‘ in lingua nostra ‚coccinea‘ dicitur: ut significet calere sapientiam et divina lectione fervere: quod licet Dominici sanguinis indicet sacramentum, tamen et fervorem ostendit sapientiae.*“

Ein abschließendes Beispiel möge nochmals die literarische Auffassung der Figuren nahe bringen. In der Beischrift zur 54. Figur⁴²⁰, welche den Verrat des Judas zeigt, werden als Zugehörigkeit der Figur nicht nur die Artikel 47 und 48 II angeführt, welche die Untreue gegenüber Christus und seinen Verkauf behandeln, sondern auch der Artikel 11 II, der ebenso Christi Verkauf zum Inhalt hat⁴²¹. Während der Rückverweis bei der 54. Figur auf den ähnlichen Artikel 11 II, jedoch nicht etwa auf die Figur, welche Josephs Verkauf zeigt, aus inhaltlichen Gründen erfolgt, fehlt umgekehrt bei Josephs Verkauf ein Hinweis auf die Gegenwürfe 47 und 48 sowie auf die Figur mit dem Judasverrat, da ein solcher Hinweis dort inhaltlich nicht gegeben ist. Man erkennt, wie Fridolin geradezu jede Typologisierung umgeht, da Josephs Verkauf als Typus des Verkaufs Christi durch Judas weit verbreitet war⁴²², und in den alttestamentlichen Ereignissen einzig Zeugnis für seine Aussagen über Christus sucht.

Wie jedoch durch die literarische Lesart der alttestamentlichen Ereignisse die christologischen Auffassungen zu verstehen sind, erklärt Fridolin am Ende des Abschnitts über die präexistenten Leiden Christi, welches zugleich das Ende des 15. Gegenwurfs ist:

*„Aber wie der herr in disen obgemelten vätern, patriarchen, richtern und königen als in seinen figuren bedeut ist worden, also ist er auch in den andern, in den gott der herr etwas sundrer werck ... bewisen hat, es seien patriarchen oder propheten, priester oder lerer, gesetzgeber oder weysen, hertzogen oder gerechten, bedeut; also dz in yne allen cristus als dz haubt solcher, als die sunn gegen den sternen, als die warheit in den figuren leuchtet, scheynet und vorgeet. Das man aber also in allen geschrifften der propheten und geschichten der alten cristum fürnemen, bedencken und versten soll, dz melden die lerer gar clerlich in vil geschrifften.“*⁴²³

So führt er von den Lehrern als ersten Augustinus mit seiner 9. Predigt zum Johannes-evangelium⁴²⁴ an, nach dem in allen prophetischen Büchern Christus zu verstehen sei, da sich der Geist vom Körper als dem buchstäblichen Sinn abhebe. Ein anderer Zeuge ist Bernhard von Clairvaux, der Christus in der 15. Predigt über das Hohelied die Würze in der Speise nennt, um dann im Wissen um die etymologische Ableitung des Begriffes „sapientia“ von „sapere“ in einer synästhetischen Übertragung festzustellen, dass die Schrift nicht schmecke, wenn sie nicht mit Christus gesalzen sei.⁴²⁵ Als dritten gibt Fridolin Gregor den Großen wieder, der in seiner Vorrede über das Buch Ijob Christus einen Morgenstern nennt, der mit seinem Aufgehen die Sterne, welche für die Gerechten des Alten Testaments stehen, überstrahle und so das Neue Testament einleite.⁴²⁶

Zuletzt zitiert Fridolin Papst Leo den Großen mit der 7. Predigt über das österliche Sakrament⁴²⁷, um mittels konkreter Beispiele keinen Zweifel mehr zu lassen: *„Dieser ist der, der in abel getöt ist worden, und in ysaac an den füßen zesamen gepunden. Er ist in Jacob in dem ellend oder ein außlend gewesen, in ioseph verkaufft worden, in moyse eingewickelt und auff dz wasser geworffen, in dem lemlein gewürckt, in dem david durchrechtet und in den propheten enteret.“*⁴²⁸ Auf den Punkt bringen es dann die folgenden Worte: *„... wann kein gerechter ist ye gewesen, der sein vorbott figurlichen nit gewesen sey.“*⁴²⁹ Nur wer erkennt,

⁴²⁰ Fol. s3 ra.

⁴²¹ Fol. i1 r. Siehe auch Text 4 im Anhang.

⁴²² Siehe z. B. die *Biblia pauperum* in: LCI 1, Sp. 294, s. v. „*Biblia pauperum*“ (G. Schmidt/A. Weckwerth).

⁴²³ Fol. k4 rb.

⁴²⁴ Augustinus: *In Joannis Evangelium, Tractatus IX*; vgl. PL 35, Sp. 1459.

⁴²⁵ Bernhard von Clairvaux: *Sermones in Cantica canticorum, Sermo XV*; vgl. PL 183, Sp. 846D-847A.

⁴²⁶ Gregor d. Gr.: *In librum B. Job*; vgl. PL 75, Sp. 524C.

⁴²⁷ Vgl. das 2. Kapitel der Leo dem Großen zugeschriebenen Predigt „*In Dominica Palmarum*“; siehe dazu PL 54, Sp. 493.

⁴²⁸ Fol. k4 vb.

⁴²⁹ Fol. k4 va.

dass Christus von je her in allen Gerechten des Alten Testaments wirkte, kann in den Würden und Leiden der Alten gleichsam Christus erkennen. So heißt es auch im 3. Teil des Schatzbehalters im Kapitel „*Dass unser Herr Wunder wirkte, ehe er im Mutterleib empfangen wurde*“: Christus hat Propheten gesendet und dieselben mit seinem Heiligen Geist erleuchtet, damit sie ihn verkünden. Er hat viele gerechte, heilige Menschen geschickt, die ihn „*be-deuten*“ sollten, wovon zum Beispiel der 5. Gegenwurf berichte.⁴³⁰

Aus all dem ist schließlich zu entnehmen, dass es Fridolin weniger um die Erfüllung der alttestamentlichen Typen durch neutestamentliche Antitypen oder gar um Konkordanzen geht, sondern vielmehr darum, im literalen Sinn die Präexistenz Christi im Alten Testament zu erkennen.

Wird dennoch versucht, die Figuren typologisch zu lesen, führen die daraus gewonnenen Schlussfolgerungen in die Irre. So hat man zum Beispiel im Schatzbehälter Bezüge zur *Biblia pauperum* oder dem *Speculum humanae salvationis* festgestellt, dann aber daraus den Schluss gezogen, die jeweiligen Artikel zu den Figuren würden nicht die traditionellen Deutungen aus den typologischen Werken wiedergeben und daher originär wirken. Auf falscher Grundlage beruht daher die Kritik, im Schatzbehälter würde nicht wie in den genannten Werken die Beziehung von Typus und Antitypus sichtbar werden. Als ein Beispiel diene die 8. Figur. Sie zeigt die Denunziation Daniels, weil er trotz königlichen Verbotes Gott anbetet, und gehört zum Artikel 5.1 I, der lautet, Christus wurde in den Propheten verleumdet. In dieser Zusammenstellung ist die Figur als ein konkretes, biblisches Ereignis zu verstehen, welches den abstrakten Artikel zu verstehen hilft. Falsch ist dagegen die typologische Auffassung, Daniels Denunziation „präfiguriere“ Christi Verleumdung.⁴³¹

3.3.1 Zu den allegorischen Auslegungen

Wenn auch Fridolin im Kontext der Figuren sein Augenmerk vor allem auf den historischen Sinn richtet, heißt dies nicht, dass er gänzlich gegen jegliche Allegorese wäre. Denn im Schatzbehälter trifft man diese sehr wohl an. Nur werden sie bis auf einige Ausnahmen, die gesondert genannt werden, alle außerhalb bildrelevanter Stellen angeführt.

Im Kapitel 2.2.2.1 wurde auf die Polysemantik des Begriffs „Figur“ hingewiesen. Dort wurde sie in ihrer Bedeutung als etwas Bildhaftes vorgestellt. An dieser Stelle soll nun ihre allegorische Bedeutung aufgegriffen werden.

Fridolin verweist einerseits auf die Konkordanz des Alten und Neuen Testaments im 100. Gegenwurf⁴³² und führt andererseits aufschlussreiche Schriften großer Kirchenlehrer an. Die Frage, weshalb Christus an Ostern geopfert werden wollte, beantwortet Leo der Große mit einer typologisierenden Zusammenfassung der oben vorgestellten Osterpredigt: „*Und was in der alten ee oder ostern ist beschehen, das ist ein figur, bedeutung und antzeigung gewesen, was in der newen beschehen solt.*“⁴³³

Im Anhang ist der entsprechende Text aus dem Schatzbehälter als Nummer 7 wiedergegeben, der zudem zur Klärung einiger Wortbedeutungen beiträgt. So lassen sich aus dem Text folgende Begriffe als Paare im Sinn von Typus und Antitypus gegenüberstellen: Der Buchstabe wurde zum Geist, die Figur zur Wahrheit, das zeichenhafte Osterlamm wurde in

⁴³⁰ Fol. G3 rb-va.

⁴³¹ Siehe dazu Hall 2002, S. 108-115, zur Deutung der 8. Figur siehe bes. S. 110.

⁴³² Fol. H5 ra: „*Darumb so die geschrift (NT) und ewer geschrift (der Juden, also AT) so clar ist und beschehene ding so offenbarlich concordieren, und zu sagen mit der vorgehenden ewrer geschrift, so sei die Blindheit der Juden ein Wunder.*“

⁴³³ Fol. d3 rb.

das wahre Osterlamm verwandelt. Entsprechend lassen sich zwei Begriffsfelder zusammenstellen. Nämlich im Sinne von Typus Alter Bund, Buchstabe, Figur und Bedeutung sowie im Sinne von Antitypus Neuer Bund, Geist, Wahrheit und Wirklichkeit.

Die Gegenüberstellung der Begriffe Buchstabe und Geist verweist auf den mehrfachen Schriftsinn, der für die Zeitgenossen Fridolins durchaus noch eine Selbstverständlichkeit war, wenn man zum Beispiel die Beiläufigkeit bedenkt, mit der Bernhard von Breydenbach in seiner *Peregrinatio in terram sanctam* erwähnt: „Sie (die Juden; d. Verf.) verstehen ihr Gesetz allein nach dem Buchstaben, der tötet, und nicht nach dem Geist, der das Leben ausmacht.“⁴³⁴

Legt man dem Merkvers zum vierfachen Schriftsinn zugrunde, „*Littera gesta docet; quid credas, allegoria; moralis, quid agas; quo tendas, anagogia*“⁴³⁵, dann erkennt man am Sprachgebrauch Fridolins, dass sein „geistiger“ Sinn mehreren des vierfachen Schriftsinns entsprechen kann. So etwa dem moralischen, wenn Fridolin nach einem Zitat aus dem Buch Jesus Sirach anfügt: Dies alles spricht der weise Mann über die trägen, faulen Knechte, „*bey denen doch unser eigen leib verstanden werden nach einer geistlichen synn, von dem salomon am xxix. Ca. der sprüch*“⁴³⁶ spricht.“⁴³⁷ Der moralische Sinn ist hier angesprochen, weil er auf das Handeln der „faulen Menschen“ bezogen ist; *moralis quid agas*.

„Geistig“ kann aber auch für den allegorischen Sinn gemäß dessen stehen, *quid credas*. In der bereits angeführten Stelle über das mosaische Quellwunder im 1. Buch gibt Fridolin an, dass das Quellwunder im „*gaystlichen synn, der den glauben antrifft*“ die Kostbarkeit des „Passionsschatzes“ bezeuge. Darauf fügt er noch einen historisch-literalen Aspekt an, wonach weitere Ereignisse aus Mose Leben die Kostbarkeit „*nach dem puchstaben offenbarlich*“ bezeugten.⁴³⁸ Gemäß dem Merkvers gelangt man vom Buchstaben einer biblischen Geschichte zu ihrem Geist und Geheimnis durch die Allegorie, welche die Erkenntnis im Glauben vollendet.⁴³⁹

In Leos Predigt werden auch die Begriffe Figur und Bedeutung dem der Wahrheit gegenübergestellt.⁴⁴⁰ Der Kontext der Predigt lässt den typologischen Gedanken erkennen, dem diese Begriffe unterliegen. Die gleiche Bedeutung tritt uns auch in der Auslegung des 22. Gegenwurfs entgegen. Im Zusammenhang mit Christus, der sich als Gesetzgeber dem Gesetz des Alten Testaments unterwarf, erwähnt Fridolin nämlich, dass er, „*der die wesentlich warheit ist*“, sich auch „*den figuren und pilden*“ unterwarf.⁴⁴¹ Sowohl die Figur als auch das Bild, die beide auf lateinisch „*typus*“ heißen, sind somit auf die Typologie bezogen. Zudem steht „wesenhaft“ im Gegensatz zu „bildlich“⁴⁴² und zeigt damit deutlich, dass Figur und Bild als Präfiguration und Vorbild nur ein Verweis auf ein wirkliches und wahres Sein sind, letztlich also die Ankündigung einer Erfüllung.⁴⁴³

⁴³⁴ Vgl. Geck 1961, S. 26. Hierbei handelt es sich übrigens um ein Zitat aus 2 Kor 2,6.

⁴³⁵ Vgl. LexMA 7, Sp. 1568-1570, s. v. „Schriftsinne“ (R. Peppermüller).

⁴³⁶ Spr 29,21.

⁴³⁷ Fol. o1 rb-va.

⁴³⁸ Fol. a6 va.

⁴³⁹ Siehe auch LexMA 1, Sp. 412-422, s. v. „Allegorie“ (F. Rädle).

⁴⁴⁰ Zur tautologischen Verwendung von Figur und Bedeutung siehe z. B. den 29. Gegenwurf, in dem Fridolin an die Schilderung, Christus sei aus Treue und Liebe zu seinen Schafen zu einem Lamm geworden und zu deren Rettung dem teuflischen Wolf ins Maul gelaufen, die Parenthese anfügt: „*(als der heilig patriarch iacob figurlich und bedeutlich klagt, da er sprach: Ein allerbost grymmigs tier hat mein sun gefressen.)*“; vgl. dazu fol. p2 vb; zum Bibelzitat Gen 37,33.

⁴⁴¹ Vgl. fol. o1 va: Christus „*der sich so untterteniglich dem gesetz der knecht wolt untterwerffen, so er der herr aller gesetz und gesetzgeber wz. Er wolt sich dem kindfürer untterwerffen, der der vater aller patriarchen und ertzväter ist. Dem abc, der die weißheit gottes, in dem die schetz aller kunst und weyßheit verborgen ligen ist. Er wolt sich der ertzney der todsichen untterwerffen, der der war artzet, ia der heilmacher und das heil was.. (...)*“.

⁴⁴² Zum Antonym siehe Baufeld 1996, S. 247.

⁴⁴³ Siehe z. B. Erffa 1, S. 15: Das Wort „*figura*“ benutzen die lateinischen Kirchenväter zumeist anstelle des griechischen „*typos*“; siehe auch Schulze 1999, S. 313; Vetter 1954, S. 218; Wetzel 1995, S. 55.

Kommen wir jedoch zu den Beispielen für die Figur als Typus. Im 1. Buch zitiert Fridolin aus dem Buch der hohen Sinne des Johannes Damascenus, nach dem das Wunderbarste aller Wunder Christi sein kostbares Kreuz sei und dass dieses Kreuz vom Baum des Lebens figuriert worden sei.⁴⁴⁴

Im 2. Buch wird im Rahmen einer Artikelauslegung Ijob⁴⁴⁵ im typologischen Sinn als Präfiguration Christi bezeichnet, aber auch die Bundeslade⁴⁴⁶, das Zeltheiligtum Mose, der Tempel Salomos sowie die zugehörige Ausstattung werden als „Zeichen“ bzw. als Typen Christi, des lebendigen Tempels, genannt⁴⁴⁷.

Während Fridolin in der Abhandlung über die Gründe für Christi Opfer an Ostern das Neue Testament allgemein als die Erfüllung der Ankündigung im Alten Testament aufgefasst hat, betont er an anderer Stelle stärker die Ankündigung der menschlichen, also neutestamentlichen Würden und Leiden Christi durch das Alte Testament.⁴⁴⁸

Fridolin stellt aber nicht nur den Gegensatz von Typus und Antitypus heraus, sondern wertet diesen ferner: Wenn auch die „vergangenen, figürlichen Dinge“ die „künftigen Dinge“ ankündigten, so seien die Antitypen gegenüber den Typen doch bedeutender.⁴⁴⁹

Zuletzt sei noch auf ein Beispiel eingegangen, das sich entgegen den bisherigen Beobachtungen in einer Bildauslegung befindet, nämlich zur 51. Figur. Doch bezieht sich der allegorische Gedanke nicht auf den Holzschnitt, zumal ein Hinweis auf einen Antitypus fehlt, sondern allein auf die Person Josuas, der eine besondere „figur und bedeutung unsers herren“ wegen seines Namens und seiner Taten sei.⁴⁵⁰

So zahlreich die Belege für die figürliche Auslegung als eine typologische sind, treffen wir auch Beispiele an, in denen „figürlich“ schlicht „allegorisch“ meint, wie das Beispiel über den unergründlichen Gott im 3. Buch des Schatzbehalters zeigt:

„Und wenn man schon den herren nach dem aller clarstenn, als der glaub und die heilig geschrift fürhelt, in dieser zeit erkennt, so ist es dennoch theologia simbolica und fides enigmatica, das ist sovil, dz die heilig geschrift, die hellt uns die göttlichen ding unnter gleichnussen für, und der glaub figürlichen und verborgenlich, und bedarff nyemant sich rümen, das er cristum gentzlichen erkenn, denn das gröst, das ist, was er sey, nach dem als er gott ist, dz beleibt auch aller creatur uber usw.“⁴⁵¹

Hier werden als Mittel der Gotteserkenntnis die Heilige Schrift und der Glaube genannt. Im Gegensatz zur Bibel als „Buchstabe“ betrifft der Glauben gemäß dem bekannten Merkvers zum vierfachen Schriftsinn die Allegorie: „*quid credas, allegoria docet*“. Damit stellt Fridolin auch hier den buchstäblichen Sinn dem allegorischen gegenüber. Aber hier schreibt er nun, dass der Glaube uns die göttlichen Dinge „figürlich“ und verborgen vorhält, und nicht etwa geistig, wie man aus dem Zusammenhang erwarten könnte. Figürlich und allegorisch sind demnach austauschbar.

Figürlich im Sinne von allegorisch findet man auch im 61. Gegenwurf, in dem es heißt: „*Von disen zweyen, nemlich von der tapfferkeit des herren unnd von der schnödigkeit seiner*

⁴⁴⁴ Vgl. fol. c2 vb.

⁴⁴⁵ Vgl. fol. z4 vbz5 ra (Ijob 16,9-18).

⁴⁴⁶ Vgl. fol. t3 va.

⁴⁴⁷ Vgl. fol. o5 vb.

⁴⁴⁸ „Die linck hand bedeut auch eben die menschlichen wirdigkeiten und dz leiden cristi nach dem, als sie künfftig waren und in figuren und opfern und heiligen vättern und unnter verporgnen geschichten, worten, gesichten und geschriften zum merernteil künfftig bedeutet und geweissagt würden.“; vgl. fol. e2 va.

⁴⁴⁹ Vgl. fol. o4 r oder auch fol. o4 va.

⁴⁵⁰ Siehe dazu fol. r5 ra.

⁴⁵¹ Fol. Q3 rb.

*spotter und irem gespött, findest du clerlich, doch figürlich Job am xxix. und xxx. ca. gegeneinander.*⁴⁵² Oder auch in einer Beischrift zur 67. Figur, welche die biblische Findelkindgeschichte von Jerusalem in einer Allegorie als treulose Frau zum Inhalt hat. Da heißt es: „Solch dürfftigkeit des menschen und sein begabung und zierung ist schön beschrieben in dem xvj. ca. Ezech⁴⁵³, da findt man es figürlich.“⁴⁵⁴

Es lässt sich zwar erkennen, dass die geistige und die figürliche Auslegung jeweils ihre genuinen Bedeutungen haben. Vor allem die geistige Auslegung ist als eine Absetzung vom historischen Schriftsinn zu verstehen. Doch die figürliche Auslegung folgt nach unserem heutigen Sprachgebrauch keiner strikten Trennung zwischen Allegorie und Typologie, sondern vereint vielmehr beide Bedeutungen in sich⁴⁵⁵, die aus dem jeweiligen Kontext abgeleitet werden müssen.

All die vorgenannten Beispiele belegen, wie sehr Fridolin um allegorische Deutungen biblischer Schilderungen bemüht ist. Letztlich weisen die Evangelisten selbst darauf hin, dass sich im Leiden Christi das Alte Testament erfüllt habe.⁴⁵⁶ Anhand dieser Beispiele lässt sich aber auch ableiten, dass jegliche Form dieser Deutungen Bestandteile von Textauslegungen, Kommentaren oder Erläuterungen sind. Trifft man diese in wenigen Fällen auch in Bildauslegungen an, dann nur als weitergehende Ausführungen inhaltlicher Gedanken, nicht jedoch als Auslegung einer Darstellung oder eines Holzschnittes.

Der literale Sinn der Bibel kann nicht hoch genug eingeschätzt werden, wenn man zum Beispiel an Augustinus' Aussagen im Gottesstaat denkt. Demnach habe die Heilige Schrift, die hoch über dem ganzen Schrifttum aller Völker steht, nicht etwa infolge zufälliger Regungen in menschlichen Gemütern, sondern kraft Anordnung der höchsten Vorsehung, sich die Menschen ausnahmslos durch ihr göttliches Ansehen unterworfen.⁴⁵⁷ Die Autorität der Heiligen Schrift bezeugt all das, was wir aufgrund des eigenen Zeugnisses nicht wissen können. Denn Christus „hat zuerst durch die Propheten, darauf in eigener Person, nachher durch die Apostel geredet, soviel er für hinreichend erachtete, sodann auch die Schrift, die wegen ihres hervorragenden Ansehens kanonisch heißt, ausgehen lassen. Ihr schenken wir Glauben in all den Dingen, die uns zu wissen heilsam ist und die wir aus uns selber nicht wissen können.“⁴⁵⁸

Augustinus betont aber auch: „Niemand hat etwas gegen die geistige Deutung. Nur soll man auch an die geschichtliche Wahrheit der Ereignisse, wie sie in zuverlässiger Darstellung überliefert ist, glauben.“⁴⁵⁹ Oder: „Niemand solle glauben, es läge nur ein geschichtlicher Tatsachenbericht vor ohne sinnbildliche Bedeutung oder im Gegenteil, dies habe sich überhaupt nicht zugetragen und es handle sich nur um eine Redefigur.“⁴⁶⁰

Wie Augustinus berücksichtigt auch Fridolin die sinnbildlichen Bedeutungen, legt aber ein besonderes Augenmerk auf die geschichtlichen Wahrheiten, indem er auf eine strenge Unterscheidung zwischen Historie und Allegorie bei Bild und Text achtet. Ihm kommt es im Kontext der Holzschnitte hauptsächlich auf den Literalsinn an, nur im Kontext der Schriften ist er gegenüber Allegoresen aufgeschlossen. Denn dadurch verfügt er über ein

⁴⁵² Fol. x3 va. Siehe aus Ijobs Schlussrede besonders 29,25: „Ich bestimmte ihr Tun, ich saß als Haupt, thronte wie ein König inmitten der Schar, wie einer, der Trauernde tröstet.“ Und dann 30,1: „Jetzt aber lachen über mich, die jünger sind als ich an Tagen, deren Väter ich nicht für wert geachtet, sie bei den Hunden meiner Herde anzustellen.“

⁴⁵³ Bes. Ez 16,7-14.

⁴⁵⁴ Fol. y2 rb.

⁴⁵⁵ Vgl. LexMA 7, Sp. 1568-1570, s. v. „Schriftsinne“ (R. Peppermüller) sowie LexMA 2, Sp. 47-49, s. v. „Bibel, Geschichte der Auslegung“ (H. Riedlinger).

⁴⁵⁶ Siehe z. B. Mt 21,4.

⁴⁵⁷ Thimme 1978, S. 5, Kap. 11.1.

⁴⁵⁸ Thimme 1978, S. 6, Kap. 11.3.

⁴⁵⁹ Thimme 1978, S. 139, Kap. 13.21.

⁴⁶⁰ Thimme 1978, S. 273, Kap. 15.27.

wichtiges Instrumentarium, um seine Artikel zu kommentieren, zu erläutern oder für eine tiefer gehende Andacht mit Inhalten zu ergänzen.

3.4 Zu den Doppelfiguren

Als Doppelfiguren werden Figuren mit zwei verschiedenen Bildthemen bezeichnet wie zum Beispiel die 4. Figur, welche im Paradies die Erschaffung Evas sowie den Sündenfall wiedergibt.

Beim Betrachten solcher Figuren könnte man meinen, dass die verschiedenen Bildthemen innerhalb einer Figur in einem direkten Zusammenhang stünden, zumal bildvereinheitlichende Kompositionen wie in der 4. Figur zu solchen Überlegungen verleiten.

Bisher wurden vor allem historisch-chronologische Zusammenhänge in diesen Figuren gesucht. So bemängelte vor allem Richard Bellm bei vielen Figuren, die zwei Bildthemen enthalten, ihren Anachronismus.⁴⁶¹ So entsprächen in der 9. Figur die Martyrien des Zacharias und des Jesajas nicht dem historischen Ablauf.⁴⁶² Die Figur 16, welche nach Bellm angeblich David vor Saul und Achimelch bei der Enthauptung zeige, sei historisch nicht richtig dargestellt, weil David nicht vor Saul erschienen sei.⁴⁶³ Auch in der 29. Figur mit den Martyrien Jakobs des Jüngeren sowie Johannes' des Täufers seien „zwei verschiedene Begebenheiten zu einem Bild vereinigt“, welche geschichtlich nicht zueinander gehören⁴⁶⁴, wie auch zuletzt die Versuchung Christi sowie Christus am Jakobsbrunnen in der 42. Figur⁴⁶⁵.

Für all diese Zusammenstellungen nimmt Richard Bellm daher tiefere Bedeutungen an. So sei in der 9. Figur der geistige Hintergrund der Präfiguration Christi zu sehen, in der 16. Figur läge die Verbindung zwischen David und Achimelch in einer biblisch überlieferten Begegnung beider Personen. In der 29. Figur bildete das Bekenntnis zu Christus den thematischen Zusammenhang der beiden Martyrien und für die 42. Figur gibt Richard Bellm an, dass der Inhalt „noch in geistiger Weise an das Thema der vorausgegangenen Bilder 40⁴⁶⁶ und 41⁴⁶⁷“ anknüpfe und belässt es mit der Erwähnung, dass der Verfasser des Schatzbehalters einen „tiefen gedanklichen Zusammenhang“ dazu herstelle.⁴⁶⁸ Zu den anderen Figuren mit mehreren Themen macht er keine Angaben.⁴⁶⁹

Nicht immer, aber zum Teil greift Richard Bellm zur Darlegung des „tieferen Grundes“ auf den Inhalt des Schatzbehalters zurück, um die Zusammenstellung verschiedener Bildthemen in einer Figur zu deuten und zu erklären. Diese Versuche gehen jedoch nie über einen Ansatz hinaus und vernachlässigen geradezu die Gegenwürfe als Verständnis fördernde Quellen. Offensichtlich konnte sich Richard Bellm kein anderes Bindeglied für die Bildthemen als die Historie vorstellen. Indem er regelmäßig feststellte, dass die Figuren falsch dargestellt seien, wird seine dominierende Erwartungshaltung einer historisch-chronologischen Ordnung offenbar, wie nachfolgende Beispiele zeigen werden.

Die eigentliche Unabhängigkeit der einzelnen Darstellungen hat Bellm nicht erkannt. Obschon Stephan Fridolin selbst darauf hindeutet, indem er die einzelnen Darstellungen

⁴⁶¹ So zu den Figuren 4, 9, 16, 29, 42 und 50.

⁴⁶² Bellm 1962, S. 14, Figur 9.

⁴⁶³ Bellm 1962, S. 16, Figur 16; zur Fehlinterpretation, dass David Saul vorgeführt würde, siehe Kapitel 4.16.

⁴⁶⁴ Bellm 1962, S. 19, Figur 29.

⁴⁶⁵ Bellm 1962, S. 23, Figur 42.

⁴⁶⁶ Speisung der Fünftausend.

⁴⁶⁷ Hochzeit zu Kana.

⁴⁶⁸ Zu den Belegen siehe die vorherigen Anmerkungen.

⁴⁶⁹ Vgl. Bellm 1962, Figur 11, 12, 32, 49 und 60.

innerhalb einer Figur wiederum als Figuren bezeichnet. So schreibt er zum Beispiel, dass in der 4. Figur „*zwo figur*“ begriffen seien.⁴⁷⁰ Demnach sieht er in der 4. Figur sowohl Evas Schöpfung als auch den Sündenfall als eigene Figuren an. Oder er unterscheidet wie in der 42. Figur zwischen der „*unttersten figur*“ (Versuchung Christi) und der „*obersten figur*“ (Christus am Jakobsbrunnen).⁴⁷¹

Mit diesen Bezeichnungen gewinnen die einzelnen, in einer Figur nebeneinander-gestellten Bildthemen an Eigenständigkeit und vermitteln damit jeweils eigene Inhalte, wie die Bildanalyse noch zeigen wird. Damit werden auch historisch-chronologische Zusammenhänge zwischen den einzelnen Bildthemen ausgeschlossen. Denn der Zusammenhang ist nur ein mittelbarer und wird erst durch die Artikel oder Gegenwürfe erschlossen, welche die Bildthemen miteinander teilen oder gemeinsam haben.

In der Beischrift zur 49. Figur, welche die Heilung eines Besessenen sowie die Rettung Petri aus dem Meer zeigt, heißt es : „*Doch dzselb, dz unser herr auf dem wasser wandert und macht auch sant peter darauf wandern*“⁴⁷², *dz ist beschehen nach dem tag, als er v tausent menner von v broten gespeiset het*“⁴⁷³. *Aber dz mit dem besessenen menschen*“⁴⁷⁴ *ist beschehen nach der uberfart, die in der vorgenden figur bedeutet wirt, da der herr in dem schieff entschlaffen was*“⁴⁷⁵.

Fridolin war sich also bewusst, dass er in der Figur zwei chronologisch, nicht aufeinanderfolgende Handlungen miteinander verbindet. Wohl weil sich Fridolin scheinbar selbst mit dem obigen Zitat „korrigiert“, geht Richard Bellm auf die Zusammenstellung der beiden Themen in der 49. Figur weiter nicht ein.

Dagegen weist nun Andrea Thurnwald auf den Anachronismus in der 49. Figur hin. Sie überlegt, ob die scheinbar schlafende Gestalt im Heck des Bootes auf der Capestrano-Tafel nicht Christus sein könne (Abb. 63). Dann wäre nämlich Christi Schlaf vor der Heilung der Besessenen angesprochen, wie es die Bibel überliefert. Andrea Thurnwald räumt allerdings selbst ein, dass der Gestalt im Heck ein Nimbus oder besser ein Kreuznimbus fehlt.⁴⁷⁶ Sie argumentiert aber noch, dass Christus auf der Tafel ursprünglich auf festem Boden stand. Erst durch eine Übermalung⁴⁷⁷ ist er auf dem Meer zu stehen gekommen, erst dadurch sei der Gang über das Wasser thematisiert. Sie hält es für offensichtlich, dass für die textlich und inhaltlich nahe liegende Verbindung der beiden Szenen Stillung und Heilung keine überzeugende darstellerische Lösung in einem Bild gefunden wurde, obwohl es im Entstehungsprozess der Bamberger Tafel versucht worden wäre.⁴⁷⁸

Diese Argumentation lässt eine ähnliche Erwartungshaltung zur Chronologie der Bildthemen erkennen, wie sie Richard Bellm vertritt. Dem ist jedoch zu widersprechen, da es Fridolin wie bei den anderen Figuren auf keine historisch oder chronologisch korrekte Zusammenstellung von Ereignissen ankommt, sondern um eine visuelle Kompilation derselben als Hilfe zur Förderung des Gedächtnisses und des Verständnisses.

⁴⁷⁰ Fol. g2 rb.

⁴⁷¹ Fol. p6 r.

⁴⁷² Vgl. Mt 14,25.30 sowie Figur 49.

⁴⁷³ Vgl. Mt 14,13-21 sowie Figur 40.

⁴⁷⁴ Vgl. Mt 8,28-34 sowie Figur 49.

⁴⁷⁵ Vgl. Mt 8,23-27 sowie die Figur 48.

⁴⁷⁶ Thurnwald 1989, S. 25.

⁴⁷⁷ Vgl. Löhr 1989, S. 55-58: In der ursprünglichen Version hatte Christus festen Boden unter den Füßen.

⁴⁷⁸ Thurnwald 1989, S. 38.

3.5 Zu Fridolins Anteil an der künstlerischen Ausstattung

Sind die Entwürfe der Holzschnitte nun ausschließlich in der Wolgemut-Werkstatt erstellt worden oder hatte auch Fridolin einen Anteil daran? Allein das Kapitel 2.2.2.3.3 über das Verständnis der Gegenwürfe durch die Figuren lassen nur diesen einen Schluss zu: Für die Entwürfe der Holzschnitte war Stephan Fridolin verantwortlich. Nur der Autor konnte leitende Ideen und Gedanken aus dem Text in den Figuren ausreichend zur Berücksichtigung bringen. Dies wird besonders an den Figuren 13 bis 22 deutlich werden, die zwar Gedanken aus dem Schatzbehälter enthalten, die aber in den bildbezogenen Textabschnitten unerwähnt bleiben. Eine solch fundierte und theologische Durchdringung eines Textes hätte die Wolgemut-Werkstatt nicht leisten können, wenn sie nur mit der Illustrierung des Buches beauftragt worden wäre.⁴⁷⁹ Auch die zahlreichen Symbole innerhalb der einzelnen Bilder machen es wahrscheinlich, dass Fridolin maßgeblich an den Entwürfen gearbeitet hat.⁴⁸⁰ Zudem ist der Schatzbehälter, wie das Kapitel 6 am Ende dieser Arbeit darlegt, das Endergebnis einer langwierigen Entwicklung, aus der einige verwandte Werke hervorgingen. An diesem Prozess war zwar die Wolgemut-Werkstatt wiederholt beteiligt, doch nur der Franziskanerpater kann ihn gesteuert haben.

Auch die formalen Aspekte sprechen dafür. So wusste Fridolin bei der Endfassung des Schatzbehälters genau, ob eine Figur einem Text voran- oder nachsteht.⁴⁸¹ Außerdem müssen vor der Endfassung schon einige Holzschnitte existiert haben, wie einige Korrekturstellen im Text belegen. Denn mehrere Holzschnitte wurden nach Fridolins Auffassung nicht richtig ausgeführt, weswegen er im Text richtigstellt, wie man sich die jeweiligen Darstellungen vorzustellen habe.⁴⁸²

Fridolin allein zeichnet sich damit für die Ikonografien verantwortlich. Er hat das Bildprogramm entworfen sowie vorgegeben, was die Holzschnitte zeigen sollen.

Daher werden nicht etwa Michael Wolgemut, Wilhelm Pleydenwurff oder allgemein die Wolgemut-Werkstatt im Zusammenhang mit der Gestaltung der Holzschnitte genannt werden, sondern immer der Verfasser des Buches selbst. Die Frage wird also immer lauten, warum Fridolin eine Figur auf eine bestimmte Weise dargestellt hat. Die Wolgemut-Werkstatt kann nur als der ausführende Betrieb angesehen werden, welcher ungeachtet der umfangreichen Arbeitsschritte bis zum fertigen Buch letztlich doch nur die Entwürfe nach Fridolins Wünschen in Holz schnitt.

3.6 Zum Wesen der Figuren anhand der Vorbemerkungen

Grundsätzlich wird redaktionell die Zusammenstellung der voneinander abhängigen Figuren und Artikel verfolgt, wenn auch dazu unterschiedliche Mechanismen eingesetzt werden. Damit die Figuren auch zum Verständnis und zur Erinnerung der jeweiligen Artikel helfen können, muss man sich im Sinne Fridolins den Unterschied bewusst machen zwischen dem, was eine Figur zeigt, und dem, was sie bedeuten soll. Grundsätzlich ist das Gezeigte im literalen Sinn des jeweiligen historischen Kontextes aufzufassen - jedoch immer unter Berücksichtigung der Präexistenz Christi -, weil sich nur so abstrakte Inhalte mit konkreten

⁴⁷⁹ Dass das Bildprogramm aufgrund der akribischen Kommentare zu den Bildern vom Autor selbst stamme, siehe Seegets 1998, S. 182-183.

⁴⁸⁰ So auch Schmidt 1911, 72-74. Siehe ebd. das Beispiel mit Heinrich Seuse, der ebenso seine Schriften selbstverantwortlich mit Bildern ausstattete.

⁴⁸¹ Vgl. z. B. die Beischriften zu den Figuren 40-42 fol. p4 rb und p6 ra.

⁴⁸² So die Figuren 11, 41 und 66. Darauf ist wiederholt hingewiesen worden, zuletzt in: Hall 2002, S. 4.

Geschichten, die meist aus der Bibel entnommen sind, nahe bringen lassen. Aufgrund des Zeichencharakters sind sogenannte Doppelfiguren als zwei verschiedene Figuren innerhalb eines Holzschnittes zu verstehen. Jede Figur innerhalb des Holzschnittes verweist auf einen eigenen, bestimmten Inhalt. Narrative oder chronologische Zusammenhänge der Doppelfiguren bleiben dabei außen vor.

Immer deutlicher wird, was Fridolin meint, wenn er schreibt, der Leser solle zum Memorieren der Gegenwürfe das „*Büchlein*“ nutzen.⁴⁸³ Diese Option bietet er seinen Lesern mit schlechtem Gedächtnis an, die sich weder die Gegenwürfe noch die Bilder ins Gedächtnis einprägen können. Demnach enthält der Schatzbehälter die Bilder nicht nur zur Gedächtniskunst, sondern auch zum gewollten Ansehen.

Darauf verweist am deutlichsten die Bildredaktion mit den Figuren 69 und 70, die entgegen ableitbarer Regeln aus einem inhaltlichen Grund auf einer Doppelseite gegenüberliegen. Unter mnemotechnischen Gesichtspunkten wäre eine solche Anordnung nicht möglich gewesen. Die Memorierhand stellt immer nur die Artikel eines Gegenwurfs gegeneinander. Hier werden jedoch die Figuren verschiedener Artikel zusammengestellt. Vor dem geistigen Auge würde diese Gegenüberstellung nicht so offensichtlich wie im Buch erreicht.

Außerdem geben im Text meist die Beischriften der Figuren Aufschluss über ihre Zugehörigkeit. Dennoch wollte man diese auch immer visuell über das Layout kenntlich machen. Dies wäre nicht nötig gewesen, wenn man die Holzschnitte nur vom Gedächtnis ausgehend für die Andacht nutzen wollte.

Diese Beobachtungen bestätigen somit die Überlegungen zu den Bildern, welche bereits zu den Mehrfachbezügen von Artikel und Figuren⁴⁸⁴ erfolgte. Die Figuren dienen nicht nur, wie von Fridolin beschrieben, der Gedächtniskunst, sondern sie sind auch aus einem viel schlichteren Grund im Buch enthalten. Nämlich, wie es für eine Buchillustration nahe liegt, zum Betrachten mit den leiblichen Augen; jedoch nicht zum Selbstzweck, wie die folgenden Bildanalysen zeigen.

⁴⁸³ Vgl. bes. Kapitel 2.2.2.2 und 2.3.

⁴⁸⁴ Vgl. das Kapitel 2.2.2.4 und 2.3.

4 Bildanalyse

Zur besseren Auffindbarkeit bestimmter Figuren seien noch einige Bemerkungen vorangestellt.

Die unnummerierten Holzschnitte mit den Handabbildungen aus dem 1. Buch werden im Kapitel 2.2.2.2 behandelt, diejenigen aus dem 3. Buch weiter unten als fortgesetzte Zählung 4.93.

Zu den wiederholt abgedruckten Holzschnitten gehören die Figuren 25, 39, 46, 68 und 71. In diesem Zusammenhang ist auch die 73. Figur zu berücksichtigen, die zwar nur einmal wiedergegeben ist, aber Merkmale für eine Wiederholung besitzt.

Ab der 75. Figur ist in der Anordnung wie auch in der Funktion der Figuren ein Konzeptwechsel zu beobachten, in den das Kapitel 4.79 einführt.

Besonders wichtig ist es zudem, die „Schlüsselfiguren“ 13 bis 22 als eine Einheit aufzufassen sowie deren gemeinsame Einleitung im Kapitel 4.13 und deren gemeinsames Fazit im Kapitel 4.22 zu berücksichtigen.

Ebenso werden in dieser Arbeit die Figuren 75 bis 81 als eine semantische Einheit betrachtet, zu der in den Kapiteln 4.79, 4.81 und 4.85 wichtige Hinweise zur Logik der Argumentation enthalten sind.

4.1 Die 1. Figur

Mit der 1. Figur beginnt das Leiden Christi, das er vor Karfreitag erdulden musste. Daher ist diese Figur an die linke Hand zu „hängen“, welche die Leiden des präexistenten Christus in den ersten 15 Gegenwürfen aufgreift.

Die Bildüberschrift der 1. Figur gibt sogleich ihre Zugehörigkeit zum 1. Gegenwurf an.⁴⁸⁵ Doch bevor der Text in die Bildanalyse einbezogen wird, soll der Holzschnitt in den Mittelpunkt der Untersuchung gerückt und von ihm ausgehend einigen Beobachtungen entwickelt werden. Die 1. Figur zeigt den thronenden Gottvater in einem gefliesten Raum, der nach hinten hin von einer Scheidarkade begrenzt wird, wie an den Säulen zu erkennen ist, welche die Spitzbögen tragen. Von deren Kapitellen streben nahezu senkrecht Kreuzrippen auf und lassen zusammen mit den beschatteten Gewölbekappen erkennen, dass der Raum auf eine nicht näher zu bestimmende Art überwölbt ist. Hinter der raumbegrenzenden Säulenreihe stehen in paralleler Anordnung zwei weitere Säulen, die ebenso Gewölbekappen markierende Rippen tragen. Assoziationen mit einem schmalen Umgang oder Seitenschiff einer Kirche liegen hier nahe. Allerdings bildet ein niedriges Mäuerchen statt einer von Fenstern durchbrochenen Außenwand den Abschluss. Dieses Mäuerchen ist innerhalb des Schatzbehalters unvergleichlich aufwendig mit einem Rundbogenfries sowie Wülsten und Kehlungen an der Mauerkrone ausgearbeitet. Ebenso einzigartig in den Holzschnitten ist das Fehlen jeglicher Landschafts-, Architekturdarstellungen oder Kombinationen daraus im Bildhintergrund: Nichts befindet sich außerhalb der umfassenden Mauer.

In der Mitte des Raums steht auf einer Estrade ein Thron, den ein Baldachin mit zur Seite gezogenen Vorhängen überfängt. Rechts auf dem Doppelthron⁴⁸⁶ sitzt Gottvater, prächtig gewandet und mit einer kaiserlichen Krone ausgezeichnet. Rechts von ihm hat sich der Heilige Geist in Form der Taube auf der mit Damast ausgeschlagenen Rückenlehne des

⁴⁸⁵ „Die erst figur gehort zu dem ersten gegenwurf“.

⁴⁸⁶ Zum Doppelthron in Verbindung mit der 3. Figur als möglicher Hinweis auf *humilitas* und *superbia* siehe ebendort.

freien Sitzes niedergelassen. Gottvater hält in seiner Linken eine Krone, die der seinen gleicht, und segnet mit der Rechten seinen Sohn, der vor ihm auf dem Boden kniet. Währenddessen weist der Sohn mit dem Zeigefinger seiner rechten Hand auf die vor ihm liegenden Marterwerkzeuge. Diese sind das Kreuz, die Dornenkrone, ein Strauch- sowie eine Geißelrute.

Es stellt sich nun die Frage nach dem Bildthema, denn dass der Holzschnitt kein gängiges Thema zeigt, belegen die unterschiedlichen Interpretationsansätze, welche in der Forschungsliteratur zu finden sind. Zum einen wird in der 1. Figur die Rückkehr des Erlösers zu Gottvater nach seinem Opfertod gesehen⁴⁸⁷, zum anderen die Interzession⁴⁸⁸ und zuletzt verallgemeinert die Krönung Christi⁴⁸⁹. Vor allem die letzte Bezeichnung erhält eine besondere Gewichtung, weil Richard Bellm nachweisen konnte, dass die 1. Figur Martin Schongauers Kupferstich mit der Krönung Marias zum Vorbild hat.⁴⁹⁰ Ohne nun diese Deutungsvorschläge gegeneinander abzuwägen, soll sogleich ein anderer Weg zur Bestimmung des Bildthemas eingeschlagen werden.

Die Holzschnittfolge im Schatzbehalter liefert einen Hinweis, wo nach der Bedeutung der Figur zu suchen ist. Denn auf die 1. Figur folgen die Erschaffung der Engel, der Engelfall sowie die Erschaffung Evas (Figuren 2 bis 4). Diese Beobachtung legt den Verdacht nahe, dass in den Holzschnitten die biblische Vorgeschichte ausgebreitet wird. Daher ist es nicht abwegig, das Thema der 1. Figur im Kontext des göttlichen Ratschlusses zu suchen, der vorzeitlichen Willensbestimmung der Dreifaltigkeit, den Heilsplan der gefallenen Menschen ins Werk zu setzen.⁴⁹¹ Somit in einem Themenkomplex, wie ihn zum Beispiel die Bibel des Guyart Desmoulins (Abb. 4) in sechs Szenen wiedergibt⁴⁹²: Die ewige Weisheit thront, die Dreifaltigkeit berät sich, die Engel werden erschaffen, die Dreifaltigkeit verurteilt die sündigen Engel, Luzifer empört sich und stürzt mit seinen Engeln. Zumal die Kolumnenüberschrift angibt, dass im 1. Gegenwurf „*das leiden cristi*“ thematisiert wird, „*als es von ewigkeit furgenommen ist*.“⁴⁹³ Entsprechend findet man auch im Gegenwurf den Hinweis, dass die 1. Figur eine Szene „*vor aller zeit*“⁴⁹⁴ zeige.

Besonders aufschlussreich ist nun das stilistisch wie thematisch eng mit dem Schatzbehalter verwandte Skizzenbuch, das eine Zeichnung enthält, die der 1. Figur ähnlich ist. Bereits Valerian von Loga wies darauf hin, dass das Skizzenbuch aus den 80er Jahren des 15. Jahrhunderts den möglichen Entwurf für die 1. Figur der Inkunabel enthalte (Abb. 5).⁴⁹⁵ Grundsätzlich unterscheidet sich die Zeichnung vom Holzschnitt darin, dass die Szene in einen unbestimmten Raum verlegt ist, dass Gottvater auf einem Einzelthron sitzt und statt einer Krone den Reichsapfel in der Hand hält. Die Ausarbeitung der Zeichnung ist schlichter ausgeführt und scheint insofern das Bildthema in einer früheren Version zu zeigen, welche noch nicht die formale Erweiterung durch den Stich Martin Schongauers erfahren hat. Daher soll zunächst der Versuch unternommen werden, das Bildthema in der Form zu bestimmen, wie sie im Skizzenbuch erscheint.

⁴⁸⁷ Muther 1884, S. 57: Christi Gesichtszüge seien vom Leiden durchfurcht; sowie Loga 1895, S. 228-229: Der Thron zur Rechten Gottes sei für den Sohn, der neben den Passionswerkzeugen kniet, frei geblieben; Schiller 2, S. 238.

⁴⁸⁸ Siehe Schreiber 1969, S. 333, Nr. 5202 sowie auf die darin verwiesene Stelle in: Schreiber 1902, S. 262, IV C. Als möglichen Bildvergleich für die Idee einer Interzession siehe z. B. Jezler 1994, S. 283, Kat. 91 (Epitaph der Dinkelsbühler Familie Scholl, Schwäbisch, kurz nach 1500).

⁴⁸⁹ Siehe Bellm 1962, S. 11, Figur 1; Seegets 1998, S. 307.

⁴⁹⁰ Vgl. Bellm 1959, S. 88. Siehe dazu auch weiter unten im Text.

⁴⁹¹ Zum Ratschluss der Erlösung siehe z. B. Erffa 1, S. 52-55; LCI 3, Sp. 499-502; Schiller 1, S. 20-23. Zum Ratschluss in deutschen Dichtungen siehe Kern 1971, S. 65-81.

⁴⁹² Brüssel, Bibliothèque Royale: Cod. 9001, fol. 19.

⁴⁹³ Fol. f5 v-f6 v.

⁴⁹⁴ Fol. f6 vb.

⁴⁹⁵ Siehe Loga 1895, S. 231.

Diese Überlegung führt uns zu drei Miniaturen aus dem um 1440 datierten Stundenbuch, das der Utrechter Meister der Katharina von Kleve für die Herzogin von Geldern illuminierte.⁴⁹⁶ Dort trifft man im Stundengebet für den Sonntag in einer narrativen Bildfolge zur Terz die thronende Heilige Dreifaltigkeit, zur Sext den vor Gottvater knienden Sohn sowie zur Non die Sendung des Sohnes auf die Erde an.

Die Miniatur zur Terz (Abb. 7) zeigt auf einem Himmelsthron sitzend die Heilige Dreifaltigkeit, von der drei Schriftbänder ausgehen. Vor allem diese Inschriften sind für die ikonografische Bestimmung des Bildgegenstandes entscheidend, denn sie sind abhängig von der ersten Predigt Bernhards von Clairvaux⁴⁹⁷ zum Fest der Verkündigung.

Bernhard führt in seiner Predigt, ausgehend vom Psalm 84,11, ein Streitgespräch an, in dem vier verschwisterte Tugenden darüber diskutieren, ob die sündige Welt verdammt oder errettet werden soll. Entschieden wird der Streit schließlich durch den göttlichen Erlösungsbeschluss.⁴⁹⁸

Die Inschrift „*moriatur Adam cum omnibus qui in eo sunt*“ auf Gottvaters Schriftband ist ein verkürztes Zitat einer Forderung, welche Veritas während des Disputes mit Misericordia vor Gottes Thron stellte: „*Totus moriatur Adam necesse est cum omnibus qui in eo erant, qua die vetitum pomum in praevaricatione gustavit*.“⁴⁹⁹ Dagegen erwidert der Hl. Geist für Misericordia in seinem Schriftband: „*Ni Adam misericordiam consequatur, perit misericordia tua, domine*.“ Hierbei handelt es sich um eine Paraphrase des vom schlichtenden Richter formulierten Standpunkts der Misericordia: „*Haec dicit: Perii, nisi misericordiam consequatur*.“⁵⁰⁰ Nachdem der Richter die Haltungen beider Parteien erfahren hatte, entschied er nach Bernhards Schilderung: „*Fiat mors bona, et habet utraque quod petit*.“⁵⁰¹ Exakt diesen Wortlaut des Urteils zitiert Gottessohn in seinem Schriftband.

Der schlüssige Nachweis für die Herkunft dieser Zitate setzt die Darstellung der thronenden Dreifaltigkeit unzweifelhaft in Verbindung mit Bernhards Erlösungsparabel. Auf diese erste Szene des Ratschlusses, in der die Trinität die Erlösung der Menschheit beschließt, folgt die Miniatur zur Sext (Abb. 8): Gottvater überreicht seinem Sohn ein kleines Kreuz als Zeichen für sein bevorstehendes Erlösungswirken. Die Miniatur ist im Handlungsablauf der Parabel dort einzuordnen, wo der Richter fordert, dass der Tod etwas Gutes werden müsse, was die Suche nach einem Sündlosen einleitet, der aus Liebe sterben wolle. Doch niemand wurde gefunden und Gott spricht: „Es reut mich, den Menschen erschaffen zu haben. Ich selbst muss nun Buße tun für den Menschen, den ich geschaffen habe.“⁵⁰² Dies aufgreifend zeigt die Miniatur, wie sich der Sohn vor seinem Vater entäußert und das Kreuz auf sich nimmt.

Schließlich ruft Gott im Anschluss seiner geäußerten Reue den Erzengel Gabriel und spricht: „Geh, sag der Tochter Sion: siehe, dein König kommt!“ Entsprechend zeigt die Miniatur zur Non (Abb. 9), wie Gott den bereits körperlich ausgebildeten Jesusknaben mit geschultertem Kreuz auf die Erde sendet.

Demnach zeigt die erste Miniatur den göttlichen Ratschluss des guten Todes, die zweite Miniatur den Beschluss, das Menschengeschlecht durch die Menschwerdung des Wortes zu retten und die dritte Miniatur die Menschwerdung selbst.

Während Bernhards Parabel als erzählerischer Rahmen für die drei Miniaturen anzusehen ist, kann die Miniatur zur Sext selbst als eine wörtliche Umsetzung einer weiteren

⁴⁹⁶ New York, Morgan Library and Museum: M. 945, fol. 82, 83v und 85. Vgl. Gorissen 1973 und Plummer 1966.

⁴⁹⁷ Vgl. Gorissen 1973, S. 393-395, 400-401. Siehe dazu auch Bautz 1999, S. 31-34.

⁴⁹⁸ Erffa 1, S. 53. Zur Übersetzung der Bernhardparabel siehe Bernardus 1935, S. 51-59.

⁴⁹⁹ Winkler 1997, S. 118.

⁵⁰⁰ Winkler 1997, S. 122.

⁵⁰¹ Winkler 1997, S. 122.

⁵⁰² Winkler 1997, S. 126.

Schriftquelle angesehen werden. Mechthild von Magdeburg dankt in ihrem Buch über ihre Visionen im Kapitel „*Von dem angenge aller dingen, die got hat geschaffen von minnen*“ dafür, dass sie Gott in seiner Dreifaltigkeit hören und den vorweltlichen Hohen Rat sehen durfte, der die Erschaffung der Engel nach dem Bild des Heiligen Geistes und des Menschen nach dem Bild des Sohnes beschlossen hatte. Sie bezeugt damit den Ratschluss der Erschaffung der Engel und der Menschen, der den eigentlichen Schöpfungstaten vorausging. Erst auf den Sündenfall folgt bei Mechthild der Ratschluss zur Erlösung der Menschheit, den sie in ihren eigenen Worten als einen neuerlichen hohen Rat beschreibt, der sich in der Heiligen Dreifaltigkeit erhob⁵⁰³ und von dem sie uns Folgendes mitteilt:

„Do sprach der ewige vatter: ‚Mich rúwet min arbeit, wan ich hatte miner heligen drivaltekeit ein also lobelich brut gegeben, das die hōhsten engel ir dienstman sollten wesen. (...) Nu ist si verschaffen und grūlich gestalt, wer solte den unvlāt in sich nemen?‘ Eya, do knúwete der ewig sun vor sinem vatter und sprach: ‚Lieber vatter, das wil ich wesen. Wiltu mir dinen segē geben, ich wil gerne die blūtigen menscheit an mich nemen‘ (...) Do neigte sich der vatter in grosser minne zū ir beider willen und sprach zū dem heligen geiste: ‚Du solt min licht vor minem lieben sun tragen in allū dú herzen, dú er mit minen worten sol bewegen, und, sun, du solt din cruce ufnemen. Ich wil mit dir wandeln alle dine wege und ich wil dir eine reine juncfrōwen zū einer mūtergeben, das du die unedel menscheit dest erlicher maht getragen.‘ Do gieng dú schöne processio mit grossen frōden har nider in das templum Salomonis,“⁵⁰⁴

Wie in der Parabel bereut auch hier Gott seine Schöpfung, doch der Sohn kniet vor seinem Vater nieder, bietet an, die menschliche Natur an sich zu nehmen, und erhält von ihm das Gebot, das Kreuz auf sich zu nehmen. Diese Vision scheint in der Miniatur zur Sext wörtlich umgesetzt worden zu sein. Während Gottvater und der Heilige Geist auf dem Himmels-thron sitzen, kniet der kreuznimbierte Gottessohn vor seinem Vater und empfängt von ihm einen Segen, möglicherweise denjenigen, den er nach der Vision Mechthilds erbeten hatte.

Gleichzeitig nimmt der Erlöser in Gebetshaltung mit demütig geneigtem Kopf aus der Rechten Gottes ein kleines goldenes Kreuz entgegen. Diese formal an eine Kommendation erinnernde Darstellung erfüllt augenscheinlich den von Mechthild bezeugten Auftrag des Vaters an seinen Sohn, das Kreuz auf sich zu nehmen. Aufgrund dieser Gemeinsamkeiten ist es durchaus vorstellbar, dass der Meister der Katharina von Kleve, vielleicht durch einen theologischen Berater, mit der als „das fließende Licht der Gottheit“ bekannten Vision Mechthilds vertraut war und dass er von deren Offenbarung zur bildlichen Darstellung des Ratschlusses der Erlösung angeregt wurde.⁵⁰⁵

Es sind also die eindeutigen Abhängigkeiten der Terz-Miniatur von der Predigt Bernhards von Clairvaux, die erwägaren der Sext-Miniatur von der Offenbarung Mechthilds von Magdeburg und die narrative Verknüpfung der aufeinanderfolgenden Miniaturen, welche schließlich alle drei Miniaturen als eine dreiszenige Darstellung des Ratschlusses erkennen lassen.

Vergleichen wir nun die Sext-Miniatur mit der Zeichnung aus dem Skizzenbuch, fallen sofort formale Ähnlichkeiten auf, die es uns erlauben, den Holzschnitt ebenfalls als Christi Bereitschaft zum Opfertod zu bezeichnen. In spiegelverkehrter Anordnung zeigt der

⁵⁰³ Vgl. Neumann 1990, S. 86-88.

⁵⁰⁴ Neumann, S. 88-89. Hochdeutsche Übersetzung in: Weser 1926, S. 72.

⁵⁰⁵ Stefan Beissel hat zuerst den Zusammenhang zwischen der Schilderung Mechthilds und der Miniatur erkannt in: Beissel 1909, S. 286-287; siehe auch Erffa 1, S. 53; Weser 1926; Grassl 1934/35, S. 43 und Stierling 1924, S. 276, 279.

Holzschnitt ähnlich wie die Miniatur die vereinte Heilige Dreifaltigkeit. Gottvater und der Heilige Geist, der hier im Gegensatz zur Miniatur als Taube erscheint, nehmen ihre Plätze auf dem Thron ein, während der Gottessohn vor seinem Vater kniet. Wie in der Miniatur ist nur Gottvater gekrönt; wie in dieser hebt er eine Hand im lateinischen Segensgestus. Dagegen reicht er aber im Holzschnitt seinem Sohn kein Kreuz zum Zeichen seiner Erlösung, sondern hält in seiner Linken eine nimbierte Krone, auf deren zusätzlichen Bedeutung innerhalb des Gesamtbildes noch gesondert eingegangen werden muss. Das Kreuz indessen liegt hier mit weiteren Leidenssymbolen zu Gottes Füßen. Gottessohn zeigt weitere Abweichungen von der Miniatur in Körperhaltung und Gestik. Er schaut zu Gottvater auf, hält die Linke im Redegestus empor und zeigt mit der Rechten auf das am Boden liegende Kreuz. Trotz dieser Abweichungen von der Miniatur sind die das Thema bestimmenden Merkmale erkennbar und damit auch die oben hervorgehobenen Stellen aus Mechthilds Vision vom Ratschluss der Erlösung.⁵⁰⁶

Möglicherweise reichte einem Zeitgenossen die Beobachtung aus, dass sich Christus von seinem Platz auf dem Thron erhebt und vor seinem Vater erniedrigt, um in diesem Motiv eine Szene aus dem göttlichen Ratschluss und seine Bereitschaft, als Mensch zu büßen, zu erkennen.

In die gleiche Richtung weist ein Tafelbild aus der Zeit um 1450 aus der Nachfolge des Konrad Witz, welches ebenso den Ratschluss zeigt (Abb. 10). Allerdings kniet Christus nicht vor Gottvater, sondern wendet sich, vor seinem Platz auf der Thronbank stehend, jenem mit geneigtem Haupt und gefalteten Händen zu. Schon früh wurden in der Forschung „auffallende Berührungspunkte“⁵⁰⁷ zwischen der Tafel und der Miniatur angeführt. Gemeint wird damit vor allem das Motiv der Erniedrigung Christi vor Gottvater sein, das beide Werke trotz verschiedener Gestaltungsweise gemeinsam haben. Daher stellen einige Autoren das Tafelbild flüchtig in die Tradition des Stundenbuches und rücken es damit inhaltlich in die Nähe unseres Themas.⁵⁰⁸

Rechts neben der Throndarstellung sieht man die Begegnung von Maria und Elisabeth, auf deren Bäuchen jeweils die Frucht ihres Leibes gezeigt wird. Diese thematische Zusammenstellung ist insofern interessant, weil Bonaventura die Heimsuchung aus dem Lukasevangelium mit den vier Tugenden aus Psalm 84,11 in Verbindung setzt, welcher für Bernhard von Clairvaux den Ausgangspunkt für den Streit der Tugenden und den sich daran anschließenden Ratschluss bildete. In der Heimsuchung sah Bonaventura die Erfüllung der versprochenen Verheißung Gottes, sich seines Knechtes Israel anzunehmen, indem der Erlöser Fleisch annahm.⁵⁰⁹

Gertrud Schiller weist darauf hin, dass der Gedanke des göttlichen Ratschlusses der abendländischen Theologie entsprechend auf die Menschwerdung Christi zur Wiederherstellung des gefallen Menschen gerichtet ist.⁵¹⁰ Entsprechend konnten wir im Stundenbuch auf den Ratschluss der Trinität die Übergabe des Kreuzes an den Sohn sowie seine Sendung auf die Erde beobachten, wie wir sie aus Darstellungen der Verkündigung an Maria kennen. Daher treffen wir auch Bernhards Parabel in der Predigt zur Verkündigung an. Schließlich wird auf dem Tafelbild die Erfüllung des ewigen Ratschlusses angedeutet, wenn

⁵⁰⁶ Siehe auch die Allusion an eine Interzession in Boespflug 2001, S. 24-25 und Boespflug 1997, S. 31-61, bes. Abb. 5 und 10. Allerdings hebt die Interzession auf eine Vermittlung zwischen Mensch und Gott durch Christus ab, während der Schatzbehalter zur direkten Hinwendung an Gott unter Hinweis auf die Verdienste Christi anleitet.

⁵⁰⁷ Weser 1926, S. 60.

⁵⁰⁸ Vgl. Braunfels 1954, S. 25; Weser 1926, S. 60; Grassl 1934/35, S. 43; Wendland 1924, S. 70-71. Ob ein erniedrigter Christus als Selbstentäußerung zu sehen ist, muss stets im Kontext gesehen werden. Wenn zum Beispiel in der 7. Figur der Sohn wiederum vor seinem Vater kniet, dann, weil es die biblische Schilderung aus dem Kapitel Daniel 6 verlangt.

⁵⁰⁹ Vgl. Thomas 1978, S. 21-28.

⁵¹⁰ Schiller 1, S. 20-21.

auch mit der Heimsuchung Marias statt der Sendung des Knaben. Alle diese Quellen zum göttlichen Ratschluss haben als begleitenden Gedanken die Inkarnation, sodass immer mit dem Ratschluss die Selbstentäußerung Christi als auch der Beschluss seiner Menschwerdung einhergeht, auf den zuletzt die eigentliche Menschwerdung folgt.

Neben der Zeichnung aus dem Skizzenbuch gilt ebenso ein Holzschnitt aus einer Bilder-Ars als Vorlage für den Schatzbehalter. Bereits Valerian von Loga hat darauf hingewiesen, dass die 1. Figur direkt nach dem Schlussblatt einer *Ars moriendi* kopiert worden sei (Abb. 6).⁵¹¹ Allerdings hatte er nur das Faksimile eines unvollständigen Exemplars⁵¹² zur Verfügung und konnte daher nicht wissen, dass es sich hierbei nicht um das Schlussblatt, sondern um den vorletzten Holzschnitt einer von Schreiber als IV C bezeichneten Ausgabe handelt⁵¹³.

Schreiber weist darauf hin, dass neben der 1. Figur auch die 4. Figur des Schatzbehalters an die Ausgabe IV C erinnert (Abb. 6 und 26) und dass beide Werke vermutlich aus einer gemeinsamen Vorlage geschöpft haben.⁵¹⁴ Nach ihm gehört die Ausgabe VI C wie auch die Ausgabe IV D zur oberdeutschen Gruppe der *Ars moriendi*⁵¹⁵ und wurde wahrscheinlich in Augsburg um 1470-1480 gedruckt⁵¹⁶. Beide Ausgaben unterscheiden sich von den anderen aus der Gruppe dadurch, dass sie nach dem Abschlussbild der Todesstunde⁵¹⁷ jeweils zwei zusätzliche Holzschnitte zeigen. Diese Holzschnitte der Ausgabe IV C zeigten nach Schreiber zum einen die Interzession und zum anderen die Erschaffung Evas zusammen mit dem Sündenfall. In IV D den Erzengel Michael als Seelenwäger und ein „Menschenleben“. Der Text dieser Ausgaben enthält keine Erläuterungen zu den Bildsupplementen. Schreiber gibt selbst an, dass sich die Ausgaben IV C und D nur durch die letzten beiden Holzschnitte unterscheiden. Legt man deren Reproduktionen zugrunde, wird deutlich, dass beide Ausgaben tatsächlich in Text und Schriftbild identisch sind.⁵¹⁸

Franz Stadler schließlich untersucht das Verhältnis der entsprechenden Holzschnitte aus der Bilder-Ars und dem Schatzbehalter sowie der entsprechenden Zeichnung aus dem Skizzenbuch zueinander und kommt zu dem Schluss, dass alle drei nur einen Typus wiederholen, da je zwei von ihnen Übereinstimmungen zeigten, die der jeweiligen dritten Darstellung fehlten.⁵¹⁹

Doch wird man diese Einschätzung leicht korrigieren müssen. Zunächst zeigen der Schatzbehalter und die Bilder-Ars zunächst formal wie kompositorisch grundsätzliche Übereinstimmungen, so bei dem Thron, bei der Verteilung der Dreifaltigkeit oder auch bei der Lage des Kreuzes (Abb. 6). Doch enthalten beide Werke auch Motive, die jeweils dem anderen fehlen, aber dafür im Skizzenbuch vorkommen. Gottvaters Segensgeste in der 1. Figur zum Beispiel weicht von der Geste in der Bilder-Ars ab, ist aber identisch mit der im Skizzenbuch. Dagegen stimmt die Faltenbehandlung an Christi Mantel in der *Ars moriendi* mit der im Skizzenbuch überein, während der Schatzbehalter eine andere Ausführung er-

⁵¹¹ Loga 1895, S. 228-229. Zur Annahme, die Figurengruppe der 1. Figur sei eine freie Kopie nach der Blockbuchausgabe des *Exercitium super pater noster* siehe Abraham 1912, S. 170; zur Abbildung desselben siehe Schreiber 1900, S. 8, Taf. LXXXVII.

⁵¹² Vgl. Pilinski 1883.

⁵¹³ Schreiber 1902, S. 262, IV C. Siehe auch Dodgson 1903, S. 242.

⁵¹⁴ Vgl. Schreiber 1969, S. 333, Nr. 5202. Siehe auch Schreiber 1902, S. 312, Nr. 25 und 26.

⁵¹⁵ Schreiber 1902, S. 262, IV C und D.

⁵¹⁶ Schreiber 1902, S. 262, IV C. So auch Weil 1923, S. 102, Anm. 17. Schon Theodor Weigel gibt eine Entstehung um das Jahr 1480 an, verortet jedoch den Druck nach Ulm; vgl. dazu Weigel 1866, S. 21.

⁵¹⁷ Zum Bildkanon siehe Rolfes 1989, S. 33.

⁵¹⁸ Siehe die Reproduktion der Ausgabe IV C in: Pilinski 1883 sowie die Reproduktion der Ausgabe IV D in: Clemen 1910. Dagegen lassen die Exemplare der Ausgabe IV C in München (Abb. 6) und Paris (vgl. Pilinski 1883) für den 12. Holzschnitt zwei verschiedene Druckstöcke erkennen. Siehe z. B. die Nasenwurzelpartien bei Vater und Sohn sowie das mit Strichen angedeutete Federkleid der Taube.

⁵¹⁹ Vgl. Stadler 1913, S. 19-23.

kennen lässt: Im Sterbebüchlein wie im Skizzenbuch fällt nämlich der Saum zu Christi Linken von der Halsschließe kommend über den Unterarm und von dort in einem geraden Schwung auf den Boden. Mit seinem rechten Arm klemmt Christus den zu einem Ballen geknautschten Mantel unter dem Arm fest, wodurch zwei keilförmige Röhrenfalten von der Schließe ausgehen und über den Ellbogen fallen. Im Schatzbehälter dagegen ist nichts vom Raffan des Mantels zu erkennen. Das Kopienverhältnis zwischen Skizzenbuch und Bilder-Ars offenbart auch der Mantelsaum Gottvaters. In allen drei Werken fällt zwar der Saum über Gottes rechten Arm. Doch nur im Skizzenbuch und in der Bilder-Ars verliert er sich zwischen seinen Oberschenkeln. Im Schatzbehälter fällt er dagegen seitlich vom Bein zu Boden. Demnach sind die nahezu identischen Holzschnitte aus dem Schatzbehälter und der Bilder-Ars als Repliken aufzufassen, die nach derselben Vorlage kopiert wurden. Und zwar scheinbar nach der Zeichnung aus dem Skizzenbuch, das älter als die offensichtlichen Kopien ist. Nun lässt aber das Motiv der Krone aus den Repliken vermuten, dass das Skizzenbuch nicht als direkte Vorlage gedient haben kann, da dort Gottvater einen Reichsapfel in der Hand hält. Vielmehr muss ein anderes Werk angenommen werden, das ebenso vom Skizzenbuch abhängig ist, aber bereits durch Ideen aus dem Schatzbehälter weiterentwickelt wurde. Immerhin wird das Motiv der Krone im 1. Gegenwurf *expressis verbis* gedeutet. Während also Franz Stadler noch für alle drei Werke ein gemeinsames Vorbild annimmt, muss vielmehr davon ausgegangen werden, dass die Zeichnungen aus dem Skizzenbuch ein unbekanntes Werk beeinflusst hatte, das dann erst als Vorbild für die Bilder-Ars wie auch für den Schatzbehälter diente.⁵²⁰

Neben diesen gegenseitigen Abhängigkeitsverhältnissen sind aus diesen Werken nun aber bestimmte Einzelmotive von besonderem Interesse. Während im Skizzenbuch der Ratschluss in einem leeren, allenfalls gefliesten Raum erfolgt, wird diese Szene in der gemeinsamen, aber verlorenen Vorlage bereits örtlich verlegt. Vermutlich zunächst nur unter einen Baldachin wie in der Bilder-Ars. Ebenso dürfte in der vermuteten Vorlage Gottvater bereits eine Krone anstelle des Reichsapfels aus dem Skizzenbuch in die Hand gelegt bekommen. Die 1. Figur wiederum scheint die vermeintliche Vorlage nochmals weiterentwickelt zu haben, da es den Ratschluss in einem Sakralraum ansiedelt. Anhand der Bildgenese liegt daher die Vermutung nahe, bei der nur mit Versatzstücken angedeuteten Kirche sowie bei der Krone aus der 1. Figur handele es sich um zwei offensichtlich bedeutungsvolle Erweiterungen.

Betrachten wir daher zunächst die Krone in Gottes Hand. Wie auch Gottes Krone ist der Reif mit zacken- und lilienförmigen Aufsätzen verziert und mit zwei sich kreuzenden, platten Bügeln versehen. Bereits Richard Bellm hat auf eine Allusion auf eine Marienkrönung aufmerksam gemacht und als konkrete Bildvorlage einen Kupferstich Martin Schongauers benennen können (Abb. 11). Zunächst mag man auf dem zwar kompositorisch ähnlichen Stich nur formale Abweichungen erkennen, wie zum Beispiel, dass ein jugendlich wirkender Gott mit seiner Rechten die Krone über Marias Haupt hält, während er in seiner Linken noch Weltkugel und Szepter trägt. Doch bei einem näheren Vergleich erkennt man, dass sich die Gewänder der Sitzenden vor allem in der sich am Boden stauenden Partie „Falte um Falte“ gleichen. Richard Bellm sieht gegenüber dem Stich in den Veränderungen der 1. Figur eine geschickte Ausführung, welches ein völlig neues Bild vortäusche. Er erkennt in dieser Abhängigkeit des Holzschnittes von Schongauer lediglich den Beleg dafür, dass dessen Kupferstiche in der Werkstatt Wolgemuts als Musterblätter herangezogen wurden⁵²¹, und sieht darin den Beweis für die fantasiearme Gestaltungskraft Michael Wolgemuts⁵²².

⁵²⁰ Diesen ersten Eindruck werden die Beobachtungen an den Figuren 2, 3 und 4 untermauern. Siehe auch Tafel 5.

⁵²¹ Bellm 1959, S. 88.

⁵²² Bellm 1959, S. 90.

Im Gegensatz zu Richard Bellm soll nun der Frage nachgegangen werden, ob die Allusion an die Marienkrönung für die 1. Figur nicht sogar von inhaltlicher Bedeutung ist. Sicherlich nicht jeder Betrachter wird erkannt haben, dass ein Stich Martin Schongauers für die Gewandfalten Gottes als Vorlage diente. Doch die allgemeine Allusion an eine Marienkrönung wird ihm nicht verborgen geblieben sein.

Dabei wird er beim Anblick der 1. Figur an die Vereinigung von Christus und seiner Braut gedacht haben, welche in Darstellungen von Marienkrönungen stets angesprochen ist.⁵²³ Möglicherweise fühlte er sich auch an Gedanken erinnert, wie sie die oben zitierten Worte aus der Vision der hl. Mechthild von Magdeburg wiedergeben. Denn auch dort ist im Zusammenhang des Ratschlusses von der „lößlichen Braut“ die Rede, deren verunstaltete Natur der Gottessohn an sich nehmen will.

Außerdem ist es interessant, nochmals auf die Miniatur mit dem knienden Christus aus dem Stundenbuch zurückzukommen (Abb. 8). Friedrich Gorissen hat festgestellt, dass hierfür eine dreifigurige Marienkrönung als Vorlage benutzt worden sein dürfte: „Gottvater, auf dem Throne sitzend, mit der Tiara gekrönt, setzt der mit gefalteten Händen knienden Maria die Krone aufs Haupt; der Sohn am anderen Ende der Thronbank, hält empfehlend die Rechte auf die Schulter der Mutter. In der Jacquemart-Werkstatt gab es diese Komposition ... Hier hat die betende Maria nur den Kopf des Sohnes erhalten; die Haltung und die für die Marienkrönung bezeichnende Gebärde sind geblieben. Der Geist hat die Stelle des Sohnes eingenommen.“⁵²⁴

Diese inhaltliche Nähe von der Braut Christi und dem Ratschluss betont nicht nur Mechthild in dem oben wiedergegebenen Zitat, sondern auch die *Meditationes Vitae Christi*. Im 4. Kapitel über die Menschwerdung Christi heißt es: „Ein Fest ist der heutige Tag für Gott Vater; er hielt ja heute seinem Sohne Hochzeit, da dieser sich vermählte mit der menschlichen Natur und sie unzertrennlich mit sich vereinigte.“⁵²⁵ Auf das Engste sind somit die Themen des Ratschlusses und der Vermählung verbunden, deren *tertium comparationis* die Menschwerdung darstellt.

Mit diesem Wissen kann man sich nun auch der Beobachtung zuwenden, dass gegenüber dem Skizzenbuch im Schatzbehälter die Selbstentäußerung Christi in einen kirchlich geprägten Raum verlegt wurde. Dadurch fühlt man sich an die von Honorius Augustodunensis geprägte Gedankenkette von *Ecclesia-Sponsa-Maria* erinnert.⁵²⁶

Demnach werden in der 1. Figur über das Hauptthema des göttlichen Ratschlusses die Menschwerdung sowie der darauf folgende Erlösertod wie auch über die Allusionen an die Braut Christi seine Vermählung angesprochen. Wenden wir uns nun mit dem gewonnenen Wissen um die 1. Figur dem Text des zugehörigen Gegenwurfs zu. Aus der Kolumnenüberschrift erfährt man, dass der Gegenwurf von Christi Leiden handelt, welches von Ewigkeiten her vorgesehen war.⁵²⁷ An der Position, wo man im Text die Beischrift zur 1. Figur erwarten würde, treffen wir die Nennung der beiden Artikel des 1. Gegenwurfs an. Der 1. Artikel lautet, dass Gottvater von Ewigkeiten her vorgesehen hat, seinen Sohn zu ehren und in menschlicher

⁵²³ Vgl. Schiller 4,2, S. 150. Siehe ebendort den Typus, nach dem Gottvater die kniende Maria krönt.

⁵²⁴ Gorissen 1973, S. 402. Zur Vergleichsabbildung siehe Meiss 1967, Abb. 254.

⁵²⁵ Rock 1929, S. 20.

⁵²⁶ Vgl. LCI 1, Sp. 562-563. Gewiss war jedem Gläubigen die Symbolik des Kirchengebäudes als Himmel gegenwärtig, siehe dazu z. B. Sedlmayr 1976, S. 95-114, 134, bes. S. 97. Im Kontext eines vorzeitlichen Themas mag die Anspielung an die Kirche kurios erscheinen, doch war schon das Denken der Frühchristen von der Idee der himmlischen Präexistenz der *ecclesia* beherrscht (Sedlmayer 1976, S. 108). So könnte man dies auch in der 1. Figur des Schatzbehälters angesprochen sehen, da sie als einzige Figur im Schatzbehälter aus dem Gebäude heraus keinen Ausblick auf Gottes wie auch immer geartete Schöpfung erlaubt. Scheinbar befindet sich die Kirche in einem leeren Raum. Aber warum sollte das Gebäude das Vorzeitliche oder Jenseitige des Bildthemas betonen? Dies wäre eine Tautologie, auf die wie im Skizzenbuch verzichtet werden kann. Man hat sich daher vielmehr zu fragen, warum im Schatzbehälter die Darstellung aus dem Skizzenbuch gleich um zwei Motive erweitert wurde, die marianisch gesehen in einem engen Zusammenhang stehen.

⁵²⁷ Fol. f5 v-f6 v.

Natur über alle Kreaturen zu erheben. Der andere dagegen lautet, dass Gottessohn von Ewigkeiten her geplant habe, zur Ehre seines Vaters für den Menschen zu leiden.⁵²⁸

Befassen wir uns zunächst mit dem 2. Artikel, da er inhaltlich genau dem zu entsprechen scheint, für welches das Hauptthema der 1. Figur steht. Indem der kniende Christus auf die Marterwerkzeuge am Boden weist, spricht er seine Menschwerdung und seinen Opfertod zur Wiederherstellung des gefallen Menschen auf die Weise an, wie sie der abendländischen Vorstellung vom göttlichen Ratschluss entspricht. Der Zeigegestus steht hierbei wie in den Darstellungen des mit einem Kreuz geschulterten, auf die Erde herab schwebenden Jesusknaben⁵²⁹ wie in der Miniatur zur Non aus dem Stundenbuch der Katharina von Kleve (Abb. 9) als Hinweis auf das anstehende Erlösungswerk Christi, auf sein Leiden und Sterben. Im Bild wie im Artikel kommt somit der vorzeitliche Erlösungswille zum Ausdruck, den Heilsplan ins Werk zu setzen.

Die Auslegung des 2. Artikels enthält demgemäß den ewigen und ununterbrochenen Vorsatz des Sohnes, am Kreuz zur Ehre des Vaters sowie zur Erlösung und Wiederherstellung von dessen durch Luzifer beschädigter Schöpfung zu leiden und am Kreuz in menschlicher Natur zu sterben. Auf diesen Vorsatz deute das Motiv Christi, der in der Figur auf das Kreuz weist.⁵³⁰ Mit der Auslegung des Artikels fortfahrend gibt Fridolin noch an, Gottvater, weil ihm der Vorsatz seines Sohnes gefallen habe, beschloss von Ewigkeiten her, dass keine Kreatur ohne das Mittel des Verdienstes der Leiden Christi zur Seligkeit gelangen könne. Nachdem Fridolin dies mit Bibelstellen belegt hat, gibt er noch mit den Versen Hebräer 12,1-3 die Metapher vom Wettlauf als ausdauernde Erprobung des Glaubens wieder. Um die Bürde der Sünden abzulegen, müsse nach dem Apostel Paulus der Glaubende das ermutigende Vorbild Christus imitieren, der sich vor die Wahl zwischen Freude und Leid gestellt für das Kreuz entschieden hatte.⁵³¹

Des Weiteren paraphrasiert Fridolin die Verse Römer 3,21-25 aus dem Kapitel über die Offenbarung der Gerechtigkeit. In diesen Versen bestimmt Gott seinen Sohn dazu, mit seinem Blut, also durch sein Leiden und Sterben, die vorausgegangenen Sünden der Glaubenden zu tilgen. Mit dem Tod Christi werden die Sünder von ihren Sünden befreit.

Darauf nennt er noch einen Meister „*matheus*“, der einen Text über die göttliche Offenbarung geschrieben haben soll. Ihm gemäß wollte Gott alle Kreaturen, also die Menschen und Engel gleichermaßen, allein durch das Mittel des Verdienstes des Leidens Christi selig machen.⁵³²

Nachdem Fridolin noch mit einigen weiteren Bibelstellen Gottes ewigen Vorsatz belegt⁵³³, gibt er am Ende des 2. Artikels noch ein Beispiel dafür, wie sich der Gegenwurf in ein Gebet umsetzen, wie sich das Leiden Christi Gott opfern lässt und wie man aus den anderen Artikeln ähnliche Gebete formulieren kann.⁵³⁴

Kehren wir nun zum 1. Artikel zurück und fragen uns, worin sich die von Gottvater vorgesehene Ehrung seines Sohnes zeige. Die Allusion an die Marienkrönung und die mit ihr einhergehende Deutung der Vereinigung Christi mit seiner Braut sowie die Verortung der Szene in einen kirchenähnlichen Bau stellen die einzig verbleibenden Hinweise dar. Denn diese Aspekte sind die einzigen im Bild angetroffenen Punkte, welche gemäß der Konzeption der Gegenwürfe etwas Positives und damit die Würde Christi berühren würden.

⁵²⁸ Fol. f4 vb.

⁵²⁹ Schiller 1, S. 55.

⁵³⁰ Fol. f6 ra. Vgl. auch das Kapitel 4.79 zur Bedeutung des Begriffes der Schande, die symbolisch am Kreuz Christi festgemacht wird.

⁵³¹ Ebd.

⁵³² So auch bereits fol. b4 v.

⁵³³ Fol. f6 rb. Siehe auch Eph 1,3-4.9-10 sowie 2 Tim 1,9-10.

⁵³⁴ Fol. f6 v.

Während beim 2. Artikel die Übereinstimmung von Text und Bild selbstredend ist und der Text die Deutung der Figur in diesem Sinne aufgreift, fehlt für den 1. Artikel ein solches Vorgehen. Wohl daher legt auch Fridolin ausführlich dar, worin die eigentliche Ehrung Christi liegt. Zunächst variiert er den Artikel und gibt nicht nur wieder, dass Gottvater von Ewigkeiten her plante, seinen Sohn zu verherrlichen und in menschlicher Natur zu erheben, sondern ergänzt noch: „und die menschliche Natur in ihm“. Die Bedeutung dessen leitet Fridolin mit dem Wort „also“ ein und kommt zu dem Punkt, dass der Mensch, geboren von der Jungfrau Maria aus Davids Geschlecht, als wahrer Gott und Gottessohn verehrt werden sollte. Daher halte in der Figur Gottvater vor seinem Sohn die Krone der göttlichen Majestät sowie den Thron zu seiner Rechten als Symbole der göttlichen Ehre, die wegen ihrer Abstraktheit nicht anders dargestellt werden könne.

Zur Vermeidung von Missverständnissen bittet Fridolin aber zu merken, dass der Sohn die göttliche Natur von Anbeginn der Zeit an besitze und nicht erst durch eine Ehrung seitens seines Vaters. Die Christus zuteilwerdende Ehre, die Gott von Anfang an vorgesehen hat, betrifft allein die Menschwerdung. Doch da dieser Artikel „*hoch und subtil*“ sei, verweist Fridolin den Leser auf nicht näher genannte Gelehrte, welche die Worte aus dem ersten Kapitel des paulinischen Briefs an die Römer auslegten. Fridolin hatte wohl die Verse 3-4 im Sinn, wo es heißt, dass der Sohn dem Fleisch nach geboren ist als Nachkomme Davids, der dem Geist der Heiligkeit nach Sohn Gottes ist.

Gott ehrt somit seinen Sohn mit der menschlichen Natur. Fridolin verweist in der Figur jedoch nur auf die Zeichen seiner göttlichen Ehre, auf die Krone und den Thron. Worin die menschliche Ehre gesehen werden soll, bleibt im Text offen. Der Franziskanerpater traute offensichtlich dem Bildbetrachter zu, das Bildthema des Ratschlusses in der 1. Figur zu erkennen sowie den immanenten Bezug auf die Menschwerdung. Möglicherweise auch die Allusion an die Marienkrönung, zumal sie durch die kirchliche Abkürzung und das Zitat des Faltenwurfs präzisiert wurde. Und schließlich aus all dem die Bedeutung abzuleiten, nämlich die Vermählung und Vereinigung der göttlichen und menschlichen Natur.

Damit hat Fridolin allerdings mehr Verwirrung als Klarheit gestiftet. Nur weil er im Text einige Motive eigens benennt, bedeutet dies nicht unweigerlich, dass diese auch den inhaltlichen Kern des Bildes berühren. Natürlich fällt im Bild sofort auf, dass Gottvater entgegen der Gewohnheit eine Krone statt einer Weltkugel in der Hand hält.⁵³⁵ Und wenn dann noch der Text angibt, dass der Vater dem Sohne dieses Symbol der Obrigkeit⁵³⁶ vor Augen hält, dann ist nachvollziehbar, weshalb wiederholt angenommen wurde, dass der Vater seinem Sohn die Krone anbieten wolle und damit die göttliche Ehre.⁵³⁷ Doch im selben Text wird Fridolin nicht müde, zu betonen, dass die väterliche Ehrung nicht in der göttlichen Natur läge, da diese der Sohn von Anbeginn der Zeit besaß, sondern in der menschlichen Natur. Folglich ist der Ausdruck „vorhalten“ kaum als ein Angebot seitens des Vaters an seinen Sohn zu verstehen. Vielmehr drückt dies einen Zustand aus. Gott hält seinem Sohn eine Krone vor. Wie es dazu kam, ist aus dem Bildthema heraus abzuleiten. Nach dem Ratschluss erhebt sich der Sohn von seinem Thron, der ihn als eine Majestät auszeichnet. Er tritt unter dem Baldachin hervor, der nicht nur eine hoheitsvolle Form der Präsentation darstellt, sondern auch die Bedeutung eines Himmels hat⁵³⁸, was schließlich den Gedanken vom Sohn erlaubt, der vom

⁵³⁵ Vgl. z. B. Abb. 11 mit Martin Schongauers Marienkrönung.

⁵³⁶ Vgl. auch Deér 1949, S. 75.

⁵³⁷ Im Übrigen sagt der Text nicht aus, dass Gottvater seinem Sohn Krone oder Thron anbiete, wie z. B. Stadler 1913, S. 20 feststellt.

⁵³⁸ Vgl. Sedlmayer 1976, S. 136; Percy II, S. 722; LCI 1, Sp. 239-241. Zur Motivgeschichte siehe Lücken 2000, S. 55 sowie Anm. 100, zur Parallelisierung von Christi Thron und Altar ebd., S. 335, Anm. 101. Siehe zum Vorhang ebenso Liebrich 1997, S. 75. Vgl. auch Hofius 1972, bes. S. 95: Der Vorhang vor dem Heiligsten ist Ausdruck der überweltlichen Hoheit und Hinweis auf den tiefen Abstand zwischen Gott und seinen Geschöpfen.

Himmel auf die Erde kommt. Zuletzt übergibt er seinem Vater die Krone, steigt die ihn besonders auszeichnende Estrade⁵³⁹ herab und kniet vor seinem Vater nieder.

Möglicherweise hat Fridolin beim Bildbetrachter auch die Kenntnis einer Stelle aus den paulinischen Briefen an die Philipper vorausgesetzt, wonach Jesus Christus Gott gleich war, aber nicht daran festhielt, wie Gott zu sein, sondern sich entäußerte und wie ein Sklave wurde und den Menschen gleich.⁵⁴⁰ Aber auch Papst Leo der Große nennt die Menschwerdung des Gottessohnes als Verwirklichung des Erlösungsratschlusses in seinen Sermon über die Verklärung Christi, in der Gott spricht: „Dieser ist mein Sohn, der sich sein mir gleichartiges Wesen nicht gewaltsam angeeignet oder widerrechtlich angemäht hat, sondern sich unter Beibehaltung meiner Herrlichkeit dazu herabließ, als unwandelbarer Gott Knechtsgestalt anzunehmen, um zur Erlösung der Menschheit unseren gemeinschaftlichen Plan zu verwirklichen.“⁵⁴¹

Die Ähnlichkeit des Zitates mit Fridolins Auslegung ist frappierend. Sowohl Stephan Fridolin als auch Leo I. erörtern im Zusammenhang der Menschwerdung Christi dessen Wesensgleichheit mit Gottvater. Nach Fridolin⁵⁴² habe Gott seinem Sohn die göttliche Ehre nicht geopfert oder angeboten und nach Leo dem Großen habe sich der Sohn das göttliche Wesen des Vaters nicht gewaltsam angeeignet oder widerrechtlich angemäht, weil er von ewigen Zeiten von Gottvater geboren war und damit selbst göttlich ist.

Nach dem Pauluswort aus dem Römerbrief fordert Fridolin in der Auslegung schließlich den Leser, der sowohl in den Figuren als auch in den Artikeln Andacht sucht, auf, die Größe der väterlichen Ehrung zu beachten. Diese zeige sich darin, dass Gott seinem Sohn von menschlicher Natur eine Sammlung der Heiligen als schöne Braut bereitete, die ihn ewig liebt, ehrt und lobt als ihren Gott, Schöpfer, Vater und, um es wie Fridolin kurzzufassen, als ihr alles in allem.⁵⁴³

Zum Erstaunen verweist Fridolin in der Auslegung nicht auf die Braut-Allusion und auch nicht explizit auf den kirchlich wirkenden Raum in der 1. Figur. Und das, obwohl er in der Auslegung nochmals betont: dies alles „*dienet zu der ere cristi, dz er ein söliche gesponsen ewiglich haben solt.*“⁵⁴⁴ Und zum Schluss bildet er das Fazit: Das ist die Ehre, die der Vater dem Sohn von Ewigkeiten her vorgeordnet habe.⁵⁴⁵

Verblüffend an der ersten Auslegung bleibt, dass sich der einzige Figurenbezug auf die Motive der Krone und des Thrones beschränkt, welche für die Bedeutung des 1. Artikels jedoch unerheblich sind. Durch die Vergleiche mit den vor dem Schatzbehälter entstandenen Bildern sind wir in der Lage, eine Genese aufzuzeigen, welche erkennen lässt, wie eine Bild-idee in mehreren Phasen entwickelt wurde. Dieses Wissen dürfte den meisten Lesern des Schatzbehälters allerdings gefehlt haben. Sie waren allein mit der 1. Figur konfrontiert und wussten nichts über die inhaltsvollen Veränderungen, aus denen sich konkrete Gedanken ableiten lassen. Insofern blieb ihm nur übrig, nach der Lektüre die Hauptgedanken aus der Auslegung mit bestimmten Motiven der Figur zu verknüpfen, um bei einer neuerlichen Betrachtung an konkrete Inhalte bzw. an die jeweiligen Artikel erinnert zu werden.

Wer die Figur des Ratschlusses nicht mit der Menschwerdung und Vermählung Christi in Verbindung bringen konnte, wird jedoch Mühe gehabt haben, die Figur als ein Erinnerungssymbol zu begreifen: Zum einen erhält der Sohn aus Gnade von seinem Vater die

⁵³⁹ Vgl. RDK 6, Sp. 115, s. v. „Estrade“ (Hans-Karl Lücke).

⁵⁴⁰ Vgl. Phil 2,5-11. Zu diesen Versen äußert sich Fridolin im 3. Teil fol. 15 va. Im Übrigen hat auch Peter Grassl diese Verse mit dem Ratschluss der Erlösung in Verbindung gebracht; siehe dazu Grassl 1933/34, S. 121.

⁵⁴¹ BKV 55, S. 77.

⁵⁴² Fol. f5 va.

⁵⁴³ Vgl. zur Braut auch den 3. Gegenwurf im Kapitel 4.4 sowie im Schatzbehälter im Zusammenhang mit den Früchten des Fronlehnens fol. q6 ra. Siehe auch 1 Kor 15,28 oder Eph 1,23.

⁵⁴⁴ Fol. f5 vb.

⁵⁴⁵ Fol. f6 ra.

Ehrung der menschlichen Natur. Zum anderen bekommt er eine liebende Braut zugeführt, welche ihn ewig lobt und ehrt.

Die vorangegangenen Überlegungen zeigen, über welches Wissen der Betrachter zu verfügen hatte, um die 1. Figur in seiner Gesamtheit zu begreifen. Der Betrachter, der die Inhalte allein aus dem Bild lesen möchte, muss daher unter den Gebildeten gesucht werden. Schließlich traute Fridolin den Einfältigen nicht einmal zu, die Attribute der Apostel zu benennen.⁵⁴⁶ Der Gelehrte versteht es, die inhaltlichen Implikationen aus den Motiven zu erkennen, dem Ungelehrten bleibt die symbolische Lesart. Es muss aus dem Text die Inhalte auf geeignete Motive übertragen, um sich deren Bedeutung in Erinnerung rufen zu können.

Hier ließ sich ein erster Eindruck gewinnen, was Fridolin darunter versteht, die Bilder seien Zeichen, welche den Betrachter an bestimmte Inhalte erinnern. Zum einen stellt das vordergründige Bildthema ein eigenes Zeichen, welches auf das vorzeitliche Erlösungswerk hinweist. Zum anderen dienen einzelne Motive wie Christi Geste oder die architektonische Abbraviatur als weitere Zeichen. Aber auch die Allusion besitzt einen zeichenhaften Charakter, der sich jedoch nur den wenigsten erschlossen haben dürfte - obwohl die Figuren für die Laien sein sollen. Denn es gilt nicht nur, die Allusion zu erkennen, sondern auch deren Konnotation zu kennen. Hierin liegt ein erster Hinweis, dass die Figuren tatsächlich heterogenen Zielgruppen dienen.

4.2 Die 2. Figur

Die 2. Figur zeigt Gottvater auf einem Baldachinthron sitzend. Der Thron füllt nahezu die ganze rechte Bildhälfte aus; links oben im Bild erscheint die Darstellung eines Kruzifixes, welches von einem breiten Wolkenband umgeben ist. Auf diesen Kruzifix deutet Gottvater mit seiner Rechten. Zu seinen Füßen hat sich halbkreisförmig eine Engelschar versammelt. Auf der Seite Gottes bilden die Engel eine geordnete Reihe, während sie unter dem Gekreuzigten ungeordnet stehen.

Für die 2. Figur konnten kaum geeignete Vergleichsabbildungen gefunden werden. So bleibt als wichtigster Vergleich wie schon bei der 1. Figur auch hier die entsprechende Darstellung aus dem Skizzenbuch (Abb. 12). Grundsätzlich weicht auch hier die Zeichnung durch gröbere Ausführungen im Detail ab, der Gekreuzigte schwebt ohne Kreuz vor einem Wolkenfeld, während Gottvater auf einem relativ schlichten Thron sitzt. Die größte Abweichung von der Figur lässt sich jedoch an den Engeln der sonst kompositorisch gleichen Zeichnung erkennen. Hier tritt deutlicher als im Schatzbehalter eine Polarisierung zwischen den links und rechts gruppierten Engeln auf. Die Engel unter dem Gekreuzigten stehen ungeordnet, wild gestikulierend und zum Teil auf die Engel der rechten Gruppe einredend dar. Die Engel am Thron Gottes wirken dagegen geordnet und mit den zum Gebet gefalteten Händen ruhig und andächtig. Anhand der Zeichnung wird deutlich, dass sich hier nicht nur zwei Gruppen der Unruhe und Ruhe gegenüberstehen, sondern dass die erste ihre Unruhe zudem verbreitet, indem sie gestikulierend auf die andere Gruppe einredet.

Valerian von Loga sieht wie in der 1. Figur auch in der 2. im Skizzenbuch lediglich einen ersten Entwurf, nicht aber eine direkte Vorlage für die Inkunabel.⁵⁴⁷ Ebenso spricht sich Franz Stadler gegen eine Vorlagenfunktion des Skizzenbuches aus. Enthielte nämlich das

⁵⁴⁶ „Das alles hab ich wollen melden auff die meynung, das auch die eynfeltigen lernen die heyiligen zwelfpotten dester baß und gewisser kennen, um der sach willen, die noch da hinden ist; dass ist, wie man die hend wider die anfechtung des bösen veindes wappnen soll.“; vgl. fol. T4r.

⁵⁴⁷ Loga 1895, S. 231.

Skizzenbuch tatsächlich die Vorlage zur 2. Figur, so wären dem Text des Schatzbehalters entsprechend die bedeutungsvollen Motive der knienden und stehenden Engel in der Miniatur des Skizzenbuches dargestellt worden; sie aber zeigt nur stehende Engel.⁵⁴⁸ Wie bereits zur vorherigen Figur nimmt er auch hier ein gemeinsames „Vorbild“ für das Skizzenbuch und die Inkunabel an.⁵⁴⁹

Tatsächlich bezieht sich Fridolins Beschreibung sehr wahrscheinlich auf eine frühere Version des Schatzbehalters.⁵⁵⁰ Desöfteren gibt der Schatzbehälter vor, einen Holzschnitt aus dem Buch zu beschreiben und bezieht sich dabei auf ein anderes Werk.⁵⁵¹ Dieses ist zwar nicht bekannt oder überkommen, doch kann die entsprechende Darstellung, auf die sich Fridolin bezieht, rekonstruiert werden. Loga selbst verweist in einer Fußnote auf einen Holzschnitt aus der von Johann Weißenburger um 1510 gedruckten Bilder-Ars, die der 2. Figur sehr ähnlich sehen soll.⁵⁵² Offensichtlich kannte er sie nur aus Carl Heinrich von Heineckens Beschreibung, der eine lateinische Bilder-Ars anführt mit dem Kolophon *Impressum Norinbergae per Ven. Dnm. Io. W. Presbrm*: Darin sei auf dem letzten Blatt zu sehen, wie Gottvater auf einem Stuhl sitzt und den Engeln den gekreuzigten Heiland in der Luft zeige.⁵⁵³ Hätte er den Holzschnitt gekannt, hätte er nämlich darauf hingewiesen, dass der Holzschnitt aus der Bilder-Ars ein relativ enges Verhältnis zur Zeichnung im Skizzenbuch aufzeigt.

Die Verwandtschaft zwischen der 2. Figur und dem Holzschnitt Weißenburgers (Abb. 13) ist unverkennbar. Doch enthalten beide Merkmale, welche das jeweils andere Werk nicht zeigt, dafür aber das Skizzenbuch, zum Beispiel die Anzahl und Anordnung der zwei Gruppen bildenden Engel. Weißenburgers Bild folgt darin dem Skizzenbuch, nicht aber der Schatzbehälter. Dafür übernimmt die 2. Figur aus dem Skizzenbuch das Motiv des über Gottes rechten Arm fallenden Mantels. In der Bilder-Ars hingegen kommt der entsprechende Saum in einem großen Schwung auf Gottes Schoß zu liegen.

Demnach gehen die Holzschnitte aus dem Schatzbehälter und aus der Bilder-Ars auf ein gemeinsames Vorbild zurück. Doch das Skizzenbuch wird selbst nur eine Vorlage für das angenommene gemeinsame Vorbild sein, da es noch nicht die Idee des Schatzbehalters enthält, die Engel kniend und stehend zu zeigen. Man denke auch an die Zeichnung mit dem Ratsschluss (Abb. 5). Auch dort fehlen motivisch Gedanken, die für den Schatzbehälter wesentlich sind und erst mit den Holzschnitten der Bilder-Ars greifbar wurden. Es muss demnach ein Zwischenglied existiert haben. Dieses muss einerseits vom Skizzenbuch abhängig sein und andererseits noch vor dem Erbauungsbuch um Bildideen aus dem Schatzbehälter weiterentwickelt worden sein.⁵⁵⁴

Zudem gehört der Holzschnitt aus Weißenburgers Exemplar stilistisch nicht in die Zeit des Druckjahres, das um 1510 angenommen wird. Allein die Tatsache, wie mit einfachsten Schraffen Licht und Schatten modelliert werden, zeigt eine Entstehung vor dem Schatzbehälter an und lässt eine zeitliche Nähe zur Augsburger Bilder-Ars von 1480 vermuten. Offensichtlich griff Weißenburger auf einen älteren Holzschnitt zurück, der unverändert abgedruckt wurde, wodurch die Annahme eines Gliedes zwischen dem Skizzenbuch und dem Schatzbehälter nicht nur formal, sondern auch zeitlich bestätigt wird. Fridolin hat sich wohl wie desöfteren auf ein solches Zwischenglied bezogen, wenn er im 2. Gegenwurf des Schatzbehalters nur von den stehenden und den knienden Engeln schreibt.⁵⁵⁵

⁵⁴⁸ Stadler 1913, S. 20-21.

⁵⁴⁹ Stadler 1913, S. 21.

⁵⁵⁰ Siehe Tafel 5.

⁵⁵¹ Vgl. dazu das Kapitel 6.

⁵⁵² Vgl. Loga 1895, S. 231, Anm. 2. Siehe auch VD 16, Nr. A 3805.

⁵⁵³ Vgl. Heinecken 1771, S. 424-425 sowie Heinecken 1769, S. 218-219. Zur Stellung der Weißenburger-Edition zu den übrigen *Ars moriendi*-Ausgaben siehe Schneider 1996, S. 19 sowie Zerner 1971, S. 7-30, bes. 11 und 13.

⁵⁵⁴ Siehe auch Tafel 5.

⁵⁵⁵ Siehe dazu auch Kapitel 6.

Wie im Skizzenbuch fällt auch in der Bilder-Ars eine deutliche Polarisierung in zwei Gruppen auf: Die eine, die andächtig kniet, und die andere, welche gestikuliert und steht.⁵⁵⁶ Auch im Schatzbehalter sind diese beiden Gruppen präsent, wenn auch deren Gegenüberstellung durch eine dritte, vermittelnde Gruppe abgemildert wird, weil diese im Begriff ist, sich vom Boden zu erheben.

Ähnlich wie in den verwandten Werken treffen wir im Schatzbehalter auch eine Polarisierung der Engel in ihrem Verhalten an. Die Engel vor Gott knien andächtig in Gebetshaltung, während die Engel unter dem Wolkenband durcheinander stehen, ihre Flügel ausbreiten und, wie man beim Engel am linken Bildrand sowie bei der knienden Rückenfigur sehen kann, die Hände von sich strecken.

Im Schatzbehalter fallen zudem die ausgestreckten Flügel der Engel als motivische Erweiterung auf. Zwar trifft man in der Bildkunst⁵⁵⁷, darunter auch im Schatzbehalter⁵⁵⁸, häufig auf Engel mit ähnlichen Flügelhaltungen, einer am Körper angelegt, der andere ausgebreitet. Diese Haltung kann hier jedoch nicht als ein dekoratives Element aufgefasst werden, da sie wie im Kontrast zu den knienden Engeln allein an den stehenden beobachtbar ist. Insofern muss der erhobene Flügel als eine Charakterisierung aufgefasst werden, deren Bedeutung im Zusammenhang der sich aufrichtenden und stehenden Engel zu suchen ist.

Die Flügel sind die typischsten Merkmale eines Engels und gehören nach dem Dionysius Areopagita zugeschriebenen Werk über die „Hierarchien der Engel und der Kirche“ zu ihrem Wesen, weil sie symbolhaft ihre Erhabenheit über alles Irdische zum Ausdruck bringen.⁵⁵⁹

Die Flügel zeichnen darüber hinaus aber auch die Schönheit der Engel aus, welche als Zeichen ihrer himmlischen Herkunft gesehen wird. Im Schatzbehalter wird in einem Meister-Schüler-Dialog über die Engelchöre die Frage gestellt, wieso der „heilige Dionysius“ im sechsten Kapitel zur himmlischen Hierarchie die Cherubim und Seraphim „*augenvol und federvol oder flugelvol*“ nennt.⁵⁶⁰ Als Antwort erhält der Schüler: „*Untter allen dingen wirdt dz schönst den selben engeln und den heyligen, die irs gleichen sind, zugeschriben, und wz ist untter den vögeln hübschers denn der pfab und untter den synnglidern des menschen denn die augen. Hierumm werden die eegemelten engel vol augen und federn genennt nach gleichnus des pfabenschwantz, dessen federn vol augen und spyegel sind.*“⁵⁶¹

Auch wenn der weitere Text im Schatzbehalter zu einer eher theologischen Erklärung der Augen und Flügel der beiden Engelchöre übergeht, so veranschaulicht das Pfauengleichnis doch zunächst einmal die Schönheit dieser Engel. Zudem sind etliche Beispiele aus der Bildkunst bekannt, in denen Engel auch Pfauenfeder tragen.⁵⁶² Doch weitaus häufiger trifft man auf sehr buntes, prächtiges Gefieder der Engel.

Wenn man beim Pfauengleichnis bleibt, dann könnte man annehmen, die stehenden Engel in der 2. Figur würden geradezu ihr prächtiges Gefieder zu einem Rad schlagen und ihre Schönheit und Erhabenheit demonstrieren wollen.

So ähnlich verhält es sich zumindest in einem anderen Werk (Abb. 14). Das erste Kapitel der Darmstädter *Speculum humanae salvationis*⁵⁶³ zeigt in einem zweizonigen Bild

⁵⁵⁶ Auffällig sind die verkehrten Vorzeichen in beiden Werken. Während im Skizzenbuch die Engel unter dem Kruzifix stehen, knien dieselben im Holzschnitt der Bilder-Ars. Zu einer möglichen Erklärung dieses Wechsels siehe das 7. Kapitel.

⁵⁵⁷ Unter den unüberschaubar vielen Belegen siehe an dieser Stelle z. B. allein die Bildbeispiele in: Lüdke 2001, Kat.-Nr. 110, 118, 118.1.

⁵⁵⁸ Vgl. Figur 17 und 25.

⁵⁵⁹ Ball 1955, S. 156.

⁵⁶⁰ Siehe dazu Stiglmayr 1911, S. 33-34.

⁵⁶¹ Fol. S4 v.

⁵⁶² Siehe Borchert 2002, S. 21, 22, 32, 50, 139; Lüdke 2001, Kat.-Nr. 101, 154 auch das *Speculum humanae salvationis* in: Krenn 2006, fol. 14 v.

⁵⁶³ Darmstadt, Universitäts- und Landesbibliothek: Hs. 2505.

oben Christus in der Mandorla, der zu beiden Seiten von Engeln umgeben ist. Rechts sieht man paarweise in drei Reihen übereinander geordnet nimbierter Engel, deren vordersten die Hände zum Gebet gefaltet haben. Auf der linken Seite sind wiederum sechs Engel, diesmal aber ohne Nimbus und in zwei Reihen jeweils zu dritt am unteren Rand geordnet. Über diesen schwebt schließlich Luzifer auf Augenhöhe mit Christus. Der schönste unter den Engeln hat seine besonders aufwendig ausgemalten Flügel eindrucksvoll ausgebreitet und hält ein Schriftband in den Händen, welches die Worte „*Ascendam in celum et similis ero altissimo*“⁵⁶⁴ enthält. Die untere Bildzone ist dem auf Luzifers Hoffart folgenden Sturz gewidmet.⁵⁶⁵ Nach Edgar Breitenbach⁵⁶⁶ springe die Trennung von Himmel und Hölle in dieser Miniatur ins Auge, nicht jedoch die Heterogenität unter den Himmelsbewohnern. Denn rechts seien die guten Engel mit Nimbus, links aber die Partei der Aufwiegler, deren dunkle Absicht sie schon ihrer Heiligenscheine beraubt habe.

Deutlicher ist diese Heterogenität zum Beispiel am Tympanon des nördlichen Chorportals des Freiburger Münsters zu erkennen, welches aufgrund von Schriftquellen zwischen 1359 und 1382 zu datieren sein dürfte.⁵⁶⁷ In den Archivolten ist Gottvater als Schöpfer dargestellt. Der Tympanon dagegen zeigt die Ursachen des Engelsturzes und der Vertreibung aus dem Paradies. Im oberen Register des zweigeteilten Tympanons sitzt Gott auf einem erhöhten Thron und ist von je einem Vertreter der guten und bösen Engel umgeben (Abb. 15). Zu seiner Rechten betet ihn der gute Engel auf Knien an, während zu seiner Linken der böse, bereits teufelgestaltige Engel versucht, seinen Sitz zu erhöhen, um dem Höchsten gleich hoch zu sein. Im unteren Register ist der Sündenfall, die Vertreibung und irdische Tätigkeit der Stammeltern dargestellt.⁵⁶⁸ Wie im *Speculum* steht hier Luzifer, der wegen seines Größenwahns und Ungehorsams aus dem Himmel gestürzt wird, einem guten Engel gegenüber, der durch seine Handhaltung die Einhaltung von Gottes Gebot demonstriert.

Solch eine Gegenüberstellung zeigt auch die Christherrechronik⁵⁶⁹, die aber insofern weiter geht, als in ihr auf die Anmaßung der rebellierenden Engel der Sturz folgt (Abb. 16). Wiederum zur Rechten Gottes, der von einer Mandorla umgeben auf einem Regenbogen thront, verehren ihn die Schar der guten Engel in drei durch Wolkenbänder voneinander geschiedenen Zonen. Auch hier knien sie vor ihrem Schöpfer, beten ihn an und sind auf ihn ausgerichtet. Zu seiner Linken sehen wir sechs Throne stehen, die uns verstehen lassen, dass sich hier aufrührerische Engel Gott gleich hoch machen wollten.

In allen Beispielen, welche die guten und die bösen Engel polarisieren, steht in der Mitte Gottes Thron wie ein trennendes Element. Die guten Engel knien oder haben eine Gebethaltung eingenommen, während die bösen Engel und allen voran Luzifer hoffärtig werden. Entweder hievt Luzifer seinen Thron in den Himmel, hat ihn dort schon stehen oder drückt seine Selbstüberhebung mit einem Schriftband aus.

Wie im *Speculum* (Abb. 14) ist auch in der Bibel des Guyart Desmoulins auf der Seite mit der Vorgeschichte zur Wertschöpfung (Abb. 4) Luzifer ein besonders schöner Engel, der wie ein Seraph mit sechs Flügeln ausgezeichnet und dazu noch bekrönt ist. Derart hervor-

⁵⁶⁴ Jes 14,13-14.

⁵⁶⁵ Vgl. Appuhn 1981, S. 8 und 79, Kapitel 1 a. Siehe zu den Exemplaren Breitenbach 1930, S. 86. Besonders aufschlussreich ist der Vergleich mit der Münchener Handschrift clm. 146; vgl. dazu Lutz-Perdrizet 1907, Taf. 1: Der Engelsturz ist ähnlich dem Darmstädter Exemplar, aber sehr viel flüchtiger dargestellt. Dort werden die guten Engel mit verschränkten Armen vor der Brust gezeigt (eine Orantenhaltung wie in Wetzel 1995, fol. 1 v), auch trägt einer der guten Engel die Flügel recht dekorativ. Im Darmstädter Exemplar wird der Kontrast zwischen den guten und bösen Engeln sehr viel stärker herausgearbeitet. Die Guten allein haben die Hände zum Gebet gefaltet. Nur Luzifer verfügt noch über Flügel, wodurch diese durch ihre Farbenpracht als auch durch ihre Einmaligkeit hervorstechen.

⁵⁶⁶ Breitenbach 1930, S. 83.

⁵⁶⁷ Vgl. Schmitt 1926, S. 58-61. Zu Stilfragen siehe Adam 1968, S. 54.

⁵⁶⁸ Schmitt 1926, S. 59; Kunze 1968, S. 29-30; Zahlten 1979, S. 121, 130, 184.

⁵⁶⁹ München, Bayerische Staatsbibliothek: Cgm. 4.

stechend hält er ein Schriftband in der Hand, welches ebenso Jesaja zitiert: „*ascendam in celum*“.⁵⁷⁰ Während allgemein alle Beispiele Luzifers Hochmut als Grund für den Engelsturz andeuten, wird der Hochmut vielfach auch mit dessen Schönheit begründet. In der Pariser Bibel wie auch im *Speculum* ist der den Jesajavers zitierende Luzifer auch künstlerisch herausgeputzt. Dies besser zu verstehen helfen apokryphe Texte.

Luzifer war der Inbegriff des Lichtes und der Schönheit⁵⁷¹, der seinen Platz zur Rechten Gottes hatte, solange dessen Wohlwollen auf ihm ruhte. Dementsprechend heißt es in der apokryphen *Vita Adae et Evae*, dass nach Adams Erschaffung Luzifer sich geweigert habe, das göttliche Ebenbild anzubeten, weil er Adam für geringer und jünger als sich ansah. Und auf den angedrohten Zorn Gottes habe Luzifer in Anlehnung an Jesaja erwidert: „Wenn er über mich in Zorn gerät, werde ich meinen Sitz erheben über die Sterne des Himmels und dem Höchsten gleich sein.“ Darauf stieß Gott Luzifer mit seinen ihm anhängenden Engeln auf die Erde, wo sie über den Verlust ihrer Herrlichkeit betrübt waren.⁵⁷²

Die Vita gibt als Grund für Luzifers Weigerung die Geringschätzung Adams an. Noch deutlicher wird in diesem Punkt die zu den apokryphen Adamsbüchern gehörige „Schatzhöhle“, die mit der vorangegangenen *Vita Adae et Evae* verwandt ist.⁵⁷³ So habe nach der Schöpfung die Stimme Gottes zu Adam gesprochen und ihm die Herrschaft über alles gegeben, was er geschaffen hatte. Als die Engel dies Wort hörten, beugten sie alle die Knie und verehrten Adam. Doch Luzifer beneidete Adam wegen seiner verliehenen Größe und weigerte sich, ihn zu verehren. Luzifer fand, dass es an Adam wäre, ihn zu verehren, der Feuer und Geist ist, er selbst verehere nicht Staub. Solches brachte der Empörte vor und ward ungehorsam, so trennte er sich nach seinem eigenen Willen und seiner Freiheit von Gott. Da ward er gestürzt und fiel, er und seine ganze Schar. Von jenem Tag an bis heute sind sie, er und alle seine Heere, nackt, bloß und hässlich anzusehen.⁵⁷⁴

Im Schatzbehälter wurde auf die Polarisierung der Engel hingewiesen. Der Thron nimmt indirekt eine Trennung beider Gruppen vor. Allerdings steht der Thron nicht zentral, sondern rechts an den Bildrand gerückt, um für die Darstellung des Wolkenbandes mit dem Kruzifix ausreichenden Raum zu überlassen. Die stehenden Engel recken ihre Flügel als Attribute ihres himmlischen Wesens in die Luft und scheinen wie in den apokryphen Schriften dadurch ihre überragende Natur angesichts des gekreuzigten Menschen betonen zu wollen. Eine Polarisierung findet demnach nicht nur zwischen guten und bösen Engeln statt, sondern auch zwischen der alles überragenden himmlischen und der gering geschätzten menschlichen Natur, die anders als in den Legenden um Luzifers Hoffart nun vom menschgewordenen Sohn statt von Adam verkörpert wird.

Was hat es nun mit dem Wolkenband auf sich, um welches die 2. Figur wie auch deren verwandte Werke gegenüber den vorgelegten Vergleichen erweitert ist? Es kann in unterschiedlichen Zusammenhängen vorkommen und dabei eine jenseitige Sphäre kennzeichnen oder auch eine Vision. Gegen den Blick in eine andere Sphäre spricht jedoch die zeitliche Ansetzung des Themas, welches sich zwischen dem Ratschluss und dem Engelsturz „vor aller Zeit“ ereignete.⁵⁷⁵ Somit bietet sich vor allem die Deutung des Wolkenbandes als Hinweis auf eine Offenbarung an. Dafür spricht besonders das erste Bild aus einem Zyklus von 57 Holzschnitten, die Wolf Traut um 1511 bis 1512 in Holz für eine deutsche Ausgabe einer Franziskusbiografie des Bonaventura geschnitten hatte. Hieronymus Hölzel hat diese um

⁵⁷⁰ Die Weisheitin der Miniatur spricht: „*ab initio et ante secula creata sum*“.

⁵⁷¹ Rosenberg 1986, S. 153.

⁵⁷² Kautzsch 1975, S. 512-514.

⁵⁷³ Vgl. LexMA 8, Sp. 1754-1755, s. v. „*Vita Adae et Evae*“ (P. Ch. Jacobsen).

⁵⁷⁴ Rießler 1928, S. 945.

⁵⁷⁵ Siehe allein die Capestrano-Tafel (Abb. 3), welche in mehreren Bildfeldern Wolken zur Trennung der göttlichen und irdischen Sphäre einsetzt.

1512 in Nürnberg für Caspar Rosenthaler gedruckt: *Die Legend des heylligen vatters Francisci. Nach der beschreybung des Engelischen Lerers Bonaventure*⁵⁷⁶.

Folio B1 recto nimmt die obere Hälfte ein Holzschnitt ein, der die Vision des Kruzifixes aus der Vita des heiligen Franziskus zeigt (Abb. 17). Dem Bild voraus geht folgende Stelle:

„Wann do er an einem tag also abgesundert pettet und von grosser inprüstiger andacht ganntz verzucht was in got, ist im erschinen Christus Jesus geleich als angehefft an das creutz, zu welches gesicht anschawen ist sein seel zerflossen und waich worden ...“⁵⁷⁷

Der Gekreuzigte im Wolkenband wird demnach als ein „Gesicht“ beschrieben.⁵⁷⁸ Auf den Schatzbehälter übertragen, würde demnach nicht Franz von Assisi, sondern den Engeln der Gekreuzigte offenbart.⁵⁷⁹ Das Skizzenbuch und vor allem der Schatzbehälter, in dem die stehenden Engel vor der menschlichen Natur mit ihren Flügeln auf die eigene, himmlische Natur verweisen, lassen die Weigerung der Lichtwesen erkennen, ihre Knie vor der groben Natur des Gekreuzigten zu beugen.

Warum aber verschwimmt im Schatzbehälter diese offensichtliche Scheidung zwischen gut und böse? Weswegen hat man zwischen den stehenden und knienden Engel auch noch sich aufrichtende dargestellt, welche die für den Bildtypus wichtige Aufteilung in gute und böse Engel verdunkeln? Die Engel reihen sich halbkreisförmig am unteren Bildrand auf und wirken so, als nähmen sie – trotz einiger kniender Engel – an einer Prozession teil. So scheinen einige hinter Gottes Thron hervorzukommen, an Gott vorüberzuziehen und sich schließlich unter dem Kruzifix zu versammeln. Den Eindruck dieser Bewegung erzeugen vor allem die wechselnden Ansichten der Engel. Die einen sehen wir von vorne und meinen, sie kämen auf uns zu, während wir andere im Profil betrachten und erkennen, dass sie ihre Richtung ändern, bis wir schließlich die Engel nur noch als Rückenfiguren wahrnehmen, die sich von uns wieder entfernen. Es sind schließlich die drei Engel, die sich scheinbar gegenläufig zu den übrigen Engeln bewegen. Sie richten sich auf, wenden sich Gott zu, breiten ihre Flügel aus und folgen damit dem Verhalten der ihnen vorausgehenden Engel.

Die Darstellung dieser Engel erhält so eine deutlich narrative Ausrichtung, welche zuerst die demütigen, dann die empörten und schließlich die widerspenstigen Engel zu zeigen scheint. Insofern liegt die Vermutung nahe, die knienden Engel im Schatzbehälter inhaltlich doppelt belegt zu sehen. Offensichtlich sind die Engel im Rahmen des dargelegten Bildtypuses nicht nur symbolisch zu lesen, sondern auch narrativ, die knienden Engel als Allusion an ihre Schöpfung.⁵⁸⁰

⁵⁷⁶ Vgl. VD 16, Nr. B 6559; zu den Vorlagen und zur Rezeption der Holzschnitte siehe Einhorn 1978, S. 219-221 sowie Mieth 2002, bes. S. 172.

⁵⁷⁷ Fol. A7 verso.

⁵⁷⁸ Fridolin wird vermutlich ein früheres Werk gekannt haben. Für Trauts Holzschnitte wird in der Forschung ein nicht erhaltenes Holzschnittwerk aus der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts als Vorlage angenommen; siehe dazu Goldberg 1987, S. 58, Nr. 8; S. 16, Abb. 8 sowie Einhorn 1978, S. 229.

⁵⁷⁹ Vgl. auch Rosenberg 1986, S. 147, wonach der Schöpfer seinen gewaltigen Schöpfungsplan den Engeln vorführen wollte. Ehe Gott den von ihm geschaffenen Weltstoff wie ein Bildhauer formte, entfaltete er das zu Bildende im Geiste vor seinen Engeln. Denn Gott hat, nach Augustinus, die Wirklichkeit der Dinge erst hervorbracht, nachdem er sie dem Geist der Engel eingepägt hatte; siehe dazu auch Thomas von Aquin, *Summa theologiae* I, 56, 2 sowie 74, 2. Siehe zum Plan Gottes, den Engeln die künftige Welt zu offenbaren, auch die Legende in den Bogomilen-Schriften in: Rosenberg 1986, S. 148. Grundsätzlich wäre bei der 2. Figur auch an die Ikonografie des Gnadenstuhls zu denken, der in zwei Bildteile getrennt wurde.

⁵⁸⁰ Zu den Christus anbetenden Engeln als Erschaffung der Engel siehe RDK 5, Sp. 576, s. v. „Engelchöre“ (Karl-August Wirth). Siehe allgemein Sanoner 1909 sowie Erffa 1, S. 61-62.

Die Bildtradition für die Darstellung der Engelschöpfung hat einen Typus herausgebildet, welcher die Engel bei ihrer Erschaffung in der Regel kniend vor ihrem Schöpfer zeigt wie zum Beispiel die bereits vorgestellte Bibel des Guyart Desmoulins (Abb. 4). Klarheit darüber verschafft unter anderem die *Bible moralisée*. Das Londoner Exemplar zeigt den *Logos Creator*, der am ersten Schöpfungstag das Licht erschafft (Abb. 18). Der beige stellte Text greift dazu die ersten drei Genesisverse auf: *In principio creavit deus celum et terram. Dixitq[ue] deus fiat lux et facta est lux.*⁵⁸¹ Welche Bedeutung diesem Schöpfungswerk zukommt, erklärt der Text zum darunter liegendem Bildfeld. Dort heißt es: *Creatio lucis angelorum creationem significat.*⁵⁸² Entsprechend verbildlicht das Bild Christuslogos, in der Mitte stehend, frontal ausgerichtet, von einer Engelschar umgeben. Die gerade erschaffenen Engel in Gebetshaltung verteilen sich zu beiden Seiten jeweils in Dreiergruppen auf drei übereinanderliegenden, von Wolkenbändern geschiedenen Zonen. Aus kompositorischen Gründen werden nur die Engel in den untersten Zonen kniend vor ihrem Schöpfer gezeigt.⁵⁸³ In den Ausgaben der *Bible moralisée*, die nur Brustbilder der Engel zeigen und daher keine kniende Haltung erkennen lassen, beten sie Christuslogos immerhin mit demütig geneigtem Kopf an.⁵⁸⁴ Die Gleichsetzung von Licht und Engel folgt der Lehre Augustinus', nach dem die Erschaffung des Lichts die Erschaffung der Engel bedeute.⁵⁸⁵

Das Gewölberelief der Vorhalle des südlichen Chorportals des Heiligkreuz-Münsters in Schwäbisch Gmünd zeigt zum Teil im Parlerstil der Zeit um 1360⁵⁸⁶ die Anfänge der Welt und der Menschheit.⁵⁸⁷ Vermutlich wurden die Reliefs beim Turmeinsturz von 1497 in Mitleidenschaft gezogen⁵⁸⁸, sodass nur die vier unteren Szenen auf beiden Seiten des Gewölbes im Original erhalten sind. So auch das Relief mit der Erschaffung der Engel (Abb. 19).⁵⁸⁹

Gemäß der biblischen Urgeschichte wird jeder einzelne Schöpfungstag bildlich umgesetzt. Nur Gottes erstes Werk nicht. An die Stelle eines motivischen Topos' für Licht rückten als Symbol des *Fiat lux* zehn geflügelte Engel, die in zwei Reihen übereinander geordnet vor ihrem Schöpfer knien und ihn anbeten. Wie in der *Bible moralisée* hat man das *Fiat lux* mit der Erschaffung der Engel gleichgesetzt.

In den angeführten Beispielen knien die Engel bei ihrer Erschaffung vor dem Schöpfer und beten ihn an oder neigen demütig ihren Kopf vorm Schöpfer. Sie illustrieren somit, dass Knien und Gebetshaltung wesentliche Merkmale der Engelschöpfung darstellen. Die an den Vergleichsabbildungen geschulte Sehweise lässt nun auch im Schatzbehalter das Motiv des Kniens als die Erschaffung der Engel erkennen. Auf narrativer Ebene liest sich die Darstellung der Engel demnach wie folgt: Gott erschafft die Engel, offenbart ihnen seinen Plan, woraufhin die Engel gegen Gott aufbegehren, ihre würdige Haltung verlieren und aufrühren, sobald sie vor den Gekreuzigten treten. Die Folge ist der 3. Figur zu entnehmen: der Engelturz. Der Fokus auf die Narration rückt den Blick also auf die Geschichte der bösen Engel, die erzählt, wie sie nach ihrer Erschaffung abtrünnig wurden. Hier nun versteht man auch, weswegen bereits im Skizzenbuch der Eindruck gewonnen werden konnte, eine wild gestikulierende Gruppe rede auf eine sich würdig gebende Gruppe ein (Abb. 12). Auch hier liegt der Schwerpunkt sichtlich auf dem Abfallen der bösen Engel, die Anhänger zu gewinnen versuchen.

⁵⁸¹ Vgl. Lowden 2000, Fig. 85.

⁵⁸² Ebd.

⁵⁸³ Ebenso Paris, Bibliothèque nationale de France, MS français 167; dazu Lowden 2000, Abb. 97.

⁵⁸⁴ Siehe zum Beispiel Lowden 2000, Taf. 4 bzw. Laborde 1921, Taf. 626 (Exemplar aus Toledo, Schatz der Kathedrale, tom. I, fol. 2)

⁵⁸⁵ Erffa 1, S. 61.

⁵⁸⁶ Schmitt 1951, S. 20, 33.

⁵⁸⁷ Vgl. Schmitt 1951, S. 18, 22, 34; Nägele 1925, S. 91 ff.; Hartmann 1910, S. 41 ff.; Beenken 1927, S. 222.

⁵⁸⁸ Schmitt 1951, S. 13, 34.

⁵⁸⁹ Schmitt 1951, S. 22.

Fridolin geht es also nicht nur um eine Polarisierung von guten und bösen Engeln. Er will auch die Geschichte der abtrünnigen Engel als Vorgeschichte des Heilsplanes erzählen, welche den Fall der Menschen bewirkte und deren Erlösung bedingte. Offensichtlich war Fridolin hier vom *Speculum humane salvationis* beeinflusst, welches ebenso erst die Ursache für die Erlösung in einem Kausalzusammenhang schildert und dann erst ab dem dritten Kapitel auf die typologischen Zusammenhänge des Alten und Neuen Testaments eingeht.⁵⁹⁰

Am Ende sei nun der Text des Gegenwurfes für die Interpretation herangezogen.⁵⁹¹ Die Beischrift vor der 2. Figur gibt an, dass dieselbe zum Artikel 2 I gehöre, aber die 3. Figur zu 2 II. Unter dem Kolumnentitel „*Als cristus den engeln geoffenwart ist worden*“ heißt es dann zum 1. Artikel: Gottvater habe sein Vorhaben von der Menschwerdung und dem Verdienst des Leidens Christi den Engeln, sobald sie erschaffen wurden, offenbart. Mit der Wendung „also“ beginnt sodann die Auslegung, nach der keine Kreatur zur Gnade und Seligkeit gelangen könne, wenn sie sich nicht der Menschheit Christi und dem Verdienst seines Leidens unterwerfe. Darauf folgt schließlich die Auslegung der 2. Figur, welche für den Artikel 2 I stünde. Die Figur zeige Gottvater, der auf das Kruzifix in den Wolken als ein Zeichen weise, dass er den Engeln seinen Vorsatz offenbart habe. Dabei würden die Engel, die niederknien und beten, die guten Engel bedeuten, welche sich nach dem Willen Gottes dem Verdienst Christi unterworfen hätten. Durch ein Alinea-Zeichen abgesetzt geht Fridolin sogleich auf die Engel ein, die stehen. Diese würden bedeuten, dass sie den göttlichen Vorsatz verachteten. Diese Verachtung berührt allerdings den Artikel 2 II, während die Beischrift eben noch die 2. Figur allein dem Artikel 2 I zugeordnet hat. Demnach verschwimmen vorgeliebliche Abgrenzungen und lassen entgegen einer antithetischen Auffassung sehr viel stärker eine vereinheitlichende Tendenz erkennen.

Auf die von uns beobachtete Narration geht Fridolin jedoch nicht ein. Er ignoriert die dritte Engelgruppe und polarisiert lediglich die guten und bösen Engel. Das Knien deutet er allein als ein Zeichen des Unterwerfens. Darin eine Allusion an die Erschaffung der Engel zu sehen, führt er nicht aus. Lediglich die Auslegung des Artikels erwähnt, dass die Offenbarung unmittelbar auf die Erschaffung der Engel folgte.

Und doch klingt zwischen den Zeilen eben jene Narration an, die im Text nicht explizit genannt wird. Nachdem Fridolin in der Bildauslegung zur 2. Figur die Bedeutung der stehenden Engel ausgeführt hat, gibt er an, dass deren Verachtung für den 2. Artikel stünde, und leitet darüber eine Erklärung ein. So schreibt er: „Denn“ als der höchste Engel Luzifer seine Schönheit und adelige Eigenschaft seiner himmlischen Natur mit der Grobheit der menschlichen Natur verglichen hatte, habe er es verabscheut, sich dieser zu unterwerfen, und vielmehr gefordert, ihn selbst aufgrund seiner Natur zu erhöhen. Um seine Forderung durchzusetzen, habe er viele Anhänger unter den Engeln um sich geschart, und sich angemaßt, sich mit Gott gleichzusetzen.

Obwohl nach der Beischrift auf die 3. Figur bezogen, finden wir hier die Erklärung für unsere Beobachtung, dass in der 2. Figur auch die menschliche und englische Natur gegeneinander gehalten wird. Zudem erklärt die Auslegung das im Skizzenbuch festgestellte Motiv der gestikulierenden und auf die guten Engel einredenden bösen Engel, welche versuchen, hoffärtig weitere Anhänger zu gewinnen.

Die Ausführungen zeigen, wie sehr die Grenze zwischen den beiden Artikeln verschwimmt, deren Charakter als Antithese aufgehoben wird, wie beide vielmehr entgegen der Beischriften kausal-konsekutiv aufeinander bezogen werden.

Zuletzt führt Fridolin unter Bezugnahme auf Rabanus Maurus und Offenbarung 12 an, dass der Erzengel Michael mit den guten Engeln Luzifer und seine Gesellschaft durch die Kraft des Kreuzes und des Leidens Christi aus dem Himmel gestoßen habe. Mit Blick auf die

⁵⁹⁰ Siehe dazu das Kapitel 5 zur Narration sowie Niesner 1995, S. 173 oder Neumüller 1997, S. 11.

⁵⁹¹ Vgl. fol. g1 vb-g2 r.

3. Figur schreibt er: „Also“ sei Luzifer wegen seines Verschmähens des Leidens Christi entehrt und mit seiner Gesellschaft zu Teufeln verdammt worden, während die guten Engel wegen ihrer Ehrerbietung in der Gnade bestätigt und selig worden seien; und dies sei die Bedeutung der 3. Figur. Wiederum interessant ist hier, dass in der 3. Figur nicht nur Aspekte des 2. Artikels, die bösen Engel nämlich, sondern auch des 1. Artikels, die guten Engel, aufgegriffen werden. Dies belegt einmal mehr den Charakter beider Figuren, mehr konsekutiv als antithetisch ausgerichtet zu sein.

Gemäß der Konzeption des Schatzbehalters steht der „Gegenwurf“, die antithetische Betrachtung, im Vordergrund. Übereinstimmend kommt Franz Stadler zu dem Ergebnis, dass sich die 2. Figur genau an den Text halte, demzufolge die guten Engel bei der Offenbarung der Menschwerdung Christi niederknien, während die bösen stehen bleiben.⁵⁹² Doch steht bei seiner Untersuchung der Text des Schatzbehalters zu sehr im Vordergrund. Auch Petra Seegets folgt diesem Ansatz und betont verstärkt den väterlichen Vorsatz der Seligmachung. Sie schreibt, Gottvater weise in der 2. Figur die Engel auf den Gekreuzigten als einzigen Seligmacher hin.⁵⁹³ Beide Deutungen sind richtig, doch berühren sie nur die von Fridolin auf den Holzschnitt übertragenen Inhalte, aber nicht diejenigen, welche die Figur als eigenständiges Medium darüber hinaus selbst enthält.

Denn ausgehend vom Holzschnitt zeigt eine genaue Beobachtung die Tendenz einer narrativen Ausrichtung, die ebenso im Text erkannt werden kann. Im Text fehlt nämlich die scharfe Abtrennung der beiden Artikel, die vielmehr über die Bildauslegung der knienden und stehenden Engel ineinander übergehen. Das Bild selbst zeigt eine dreiphasige Erzählung: Die Engel knien bei ihrer Erschaffung vor Gott, richten sich aus Empörung über Gottes Offenbarung auf und widersetzen sich unter dem Kreuz stehend mit Verweis auf ihre englische Natur ihrem Schöpfer: Das Unheil nimmt mit der 3. Figur seinen Lauf.

Diese Beobachtung bekräftigt zuletzt die Bildkomposition. Wieso versammeln sich allein die bösen Engel unter dem Kruzifix, während die guten bei Gottvater verharren? Wieso kniet kein einziger Engel unter dem Kruzifix in gottesfürchtigem Gehorsam nieder wie im Holzschnitt Weißenburgers? Immerhin soll mit der 2. Figur Christi Würde zum Ausdruck kommen, der Gehorsam also gegenüber Gottes Offenbarung. Doch davon ist im Holzschnitt nichts zu erkennen. Allein der Ungehorsam der bösen Engel springt ins Auge.

Knien und Stehen sind für Fridolin einerseits Symbole, die ihren konkreten Sinn aus dem Text erhalten. Nicht im Text ausgeführt wird aber die Polarisierung der menschlichen und himmlische Natur, was letztlich den Sturz der Engel bedingte. Die in das Bild gelegte Narration hat schließlich den Zweck, die Wahrnehmung des Betrachters ganz und gar auf die Geschichte der abtrünnigen Engel zu lenken. Denn zum Zeitpunkt der Schöpfung haben die Engel noch keinen freien Entschluss getroffen, sodass eine Unterscheidung zwischen gut und böse möglich wäre. Erst später bekennen sich die bösen Engel gegen die Menschwerdung und demonstrieren ihre unübertreffliche Natur. Dass nun mit der 3. Figur eine Darstellung des Engelsturzes folgt, mag zunächst als eine reguläre Bildtradition aufgefasst werden. Doch zusammengenommen mit der 4. und 5. Figur sowie den weiteren Bildfolgen des Schatzbehalters tritt eine hintergründig angelegte Narration abschnittsweise immer wieder in den Vordergrund. Diese Narration hat die Ursache für die Notwendigkeit der Erlösung sowie die Heilsgeschichte selbst zum Inhalt.⁵⁹⁴

⁵⁹² Stadler 1913, S. 20. Ebenso Dodgson 1903, S. 242.

⁵⁹³ Seegets 1998, S. 307.

⁵⁹⁴ Siehe dazu das Kapitel 5.

4.3 Die 3. Figur

Auf der Rückseite der 2. Figur ist der Sturz der Engel abgebildet, der in zwei Zonen aufgebaut ist. Oben im Himmel, der nach unten hin von einem Wolkenband abgegrenzt wird, steht mittig ein Doppelthron vergleichbar dem aus der 1. Figur. Unter dem Baldachin sitzt Gottvater, während der Heilige Geist wiederum in Gestalt einer Taube zu seiner Rechten schwebt. Zu beiden Seiten des Thrones stehen Engel, welche mit Schwertern, Säbeln und Speeren bewaffnet sind. Unter diesen Engeln fällt rechts der Engel mit gekreuzter Stola, Stirnkreuz und Buckelschild auf. Die bewaffneten Engel sind dabei, Luzifer und seine Anhänger aus dem Himmel zu stoßen; und zwar mittels eines Speeres, welches am Griffende von einem Kreuz verziert ist.⁵⁹⁵ Luzifer stürzt kopfüber und verwandelt sich im Fall in ein dämonenhaftes Wesen mit Klauen und Hörnern. Nur sein Fuß, der sich noch in himmlischer Sphäre befindet, ist noch menschenähnlich. Trotz seiner Wandlung fällt die außergewöhnliche Schönheit Luzifers auf, welche sich nicht nur in dem aufwendig verzierten Schultertuch äußert, sondern vor allem in seinem ansehnlichen Gefieder. Viel schlichter wirkt dagegen der noch ursprüngliche Flügel des sich erst wandelnden Engels am rechten Bildrand. Andere Engel, welche den himmlischen Bezirk bereits hinter sich gelassen haben, sind bereits vollständig in hässliche Wesen mit Fledermausflügeln oder auch Hufen, Krallen oder Schwänzen verwandelt. Der nahezu in der Bildmitte dargestellte Teufel, der dem Betrachter Hoden und After zeigt, geht sicherlich auf den entsprechenden Dämonen aus Martin Schongauers Versuchung des heiligen Antonius zurück. Zwar ist dort der Dämon spiegelbildlich abgebildet, doch lassen Stummelschwänzchen, Brüste, die aus dem Maul hängende Zunge, welche von Reißzähnen umrahmt wird, kaum Zweifel zu.⁵⁹⁶ Die bösen Engel stürzen auf flammenspielerische Felsen zu, die wie zu einem Höllenschlund formiert sind. Zwischen den Felsen blicken fratzenhaft zwei der gestürzten Engel den Betrachter an.

Die thematische Bestimmung der 3. Figur als Engelsturz ist unbestritten. Wie für die 2. Figur wertet Valerian von Loga auch hier eine Zeichnung aus dem Skizzenbuch⁵⁹⁷ als ersten Entwurf der Figur (Abb. 20).⁵⁹⁸ Wie bei den früheren Vergleichen mit dem Skizzenbuch nimmt Franz Stadler wiederum nur ein gemeinsames Vorbild für beide Werke an.⁵⁹⁹ Friedrich Winkler meint dagegen, dass die 3. Figur des Schatzbehalters auf das Engelsturzbild aus dem Baseler *Speculum humanae salvationis* Bernhard Richels von 1476 zurückginge.⁶⁰⁰ Allerdings kommt die entsprechende Darstellung aus dem Heilsspiegel des Peter Drach von 1481 in der zweizonigen Aufteilung dem Schatzbehälter deutlich näher.⁶⁰¹ Umgekehrt gehört die 3. Figur zu den wenigen Holzschnitten des Schatzbehalters, die nachweislich kopiert wurden.⁶⁰² Erörtert wurde auch die Möglichkeit, dass die 3. Figur Dürers Apokalypsezyklus beeinflusst haben könnte.⁶⁰³

Doch kehren wir zur eigentlichen Darstellung des Engelsturzes zurück, welche für ein grafisches Werk recht ausführlich wiedergegeben ist, aber ikonografisch im Rahmen des Vertrauten bleibt.⁶⁰⁴ Insofern kann die 3. Figur in ihrer Gesamtheit als ein „Zeichen“ im Sinne

⁵⁹⁵ Damit wird wohl explizit Fridolins Auslegung aufgegriffen, nach der gemäß des Rabanus Maurus die guten Engel durch die Kraft des Kreuzes die bösen Engel überwunden hätten; siehe dazu fol. g2 r.

⁵⁹⁶ Vgl. Anzelewsky 1991, S. 268-269, K. 10.

⁵⁹⁷ Siehe dazu auch Schaible 1970, S. 17, 106, Anm. 216 (eine bestimmte Vorlage sei nicht nachweisbar).

⁵⁹⁸ Vgl. Loga 1895, S. 231.

⁵⁹⁹ Stadler 1913, S. 21.

⁶⁰⁰ Winkler 1951, S. 96. Vgl. Schramm XXI, Abb. 18.

⁶⁰¹ Vgl. Schramm XVI, Abb. 299.

⁶⁰² Siehe das Graduale cod. lat. 23 o42, fol. 86 der Münchner Staatsbibliothek; vgl. dazu RDK 5, Sp. 648, Abb. 16, s. v. „Engelsturz“ (Karl-August Wirth).

⁶⁰³ Siehe dazu Andersson/Talbot 1983, S. 240-241, Nr. 130-132 und S. 350, Nr. 198; Hess 1990, S. 84 sowie Bock 1991, S. 170.

⁶⁰⁴ Vgl. RDK 5, Sp. 621-674, s. v. „Engelsturz“ (Karl-August Wirth).

Fridolins gelten, welches an bestimmte Bedeutungen erinnern. Hier wäre es das Bildthema selbst: Luzifer, der Gottes Plan verschmäht hat, wird mit seinem Gefolge aus dem Himmel geworfen.

Doch wie zur 2. Figur schon bemerkt worden ist, soll laut Fridolin in der 3. Figur noch eine weitere Bedeutung enthalten sein, nämlich die in der Gnade bestätigten Engel, welche Gottes Vorhaben geachtet haben. Dies ist insofern verwunderlich, weil nur kämpfende Engel dargestellt sind, und nicht etwa auch Gott preisende Engel wie zum Beispiel im Eingangsbild der Nürnberger Bilderbibel von Johann Sensenschmidt aus der Zeit zwischen 1476 und 1478 (Abb. 21). Dort stößt Michael Luzifer mit seinem Gefolge aus dem Himmel, während links des Thrones in Gebethshaltung zwei gute Engel knien. Bei der Gruppe der Bösen findet sich eine Mondsichel, bei den anderen eine Sonne. Darin kommt der Gedanke zum Ausdruck, dass bei der Schöpfung mit der Scheidung von Licht und Finsternis auch die Trennung der guten und bösen Engel verglichen wird.⁶⁰⁵

Fridolin, der es nicht ausgelassen hat, fehlerhaft gestaltete Holzschnitte zu bemängeln⁶⁰⁶, hatte gegen die 3. Figur keine Einwände vorzubringen. Vielleicht hat man daher sogar zu überlegen, ob der Figur nicht eine Bedeutung innewohnt, welche sich dem heutigen Betrachter entzieht, aber dem Zeitgenossen Fridolins sehr wohl noch gegenwärtig war.

Die Historienbibeln wissen aus der vorbiblischen Zeit zu berichten, dass Gott die Engel erschuf, Luzifer alle anderen Engel an Schönheit übertraf, dass sich Luzifer Gott gleich machen wollte und aus Hoffart in die Hölle geworfen wurde.⁶⁰⁷ Im anschließenden Kapitel über die guten Engel heißt es dann gleich im ersten Satz: So seien die guten Engel an Gott gestärkt, sodass sie nicht mehr fallen und anderes tun konnten, als das Beste.⁶⁰⁸

Möglicherweise kommt darin ein allgemeines Gedankengut zum Ausdruck, in das Verstoßen der bösen Engel auch das Stärken der verbliebenen Engel einzubeziehen. Denn das Darmstädter *Speculum* zeigt mit dem Engelsturz nicht nur, wie Luzifer mit seinem dämonisierten Gefolge vom Leviathan⁶⁰⁹ verschlungen wird, sondern wie ihm auch Schlangen, Kröten und Ungeziefer in den Rachen folgen (Abb. 14).

Beim Anblick dieser Getiere möchte man nämlich an Skulpturen denken, welche den Fürst der Welten zeigen. Denn auf deren Rückseiten trifft man sie wieder. Schlechthin wird mit dem *Princeps huius mundi* die Welt als Wurzel allen Übels angesehen.⁶¹⁰ Diesem Tenor folgt auch die *Bible moralisée* (Abb. 18). Nach dem ersten Bildpaar mit der Erschaffung des Lichts und dessen Auslegung folgt im dritten Bildfeld die Trennung des Lichts von der Finsternis⁶¹¹, wie die beigeordneten Verse aus Genesis 1, 4-5 erläutern: „*Et vidit deus lucem quod esset bona et divisit lucē a tenebris appellavitq[ue] lucem diem et tenebras noctē factumq[ue] est vespere et mane dies unus.*“⁶¹² Entsprechend ist eine vorm Schöpfer schwebende Lichtscheibe entgegen ihrer einheitlichen Gestaltung im ersten Medaillon nun in eine helle und dunkle Hälfte geteilt. Die Beischrift des letzten Bildfeldes lautet so: „*Divisio*

⁶⁰⁵ Siehe dazu weiter unten im Text die Ausführungen im Zusammenhang mit der Abb. 18. Siehe für ein vergleichbares Beispiel auch Jezler 1994, S. 350, Kat. 139. Noch deutlicher zeigt die im Himmel bekräftigten Engel der Holzschnitt aus der Ulmer Bibel von 1483: Oben im Himmel betet eine Engelschar Gott auf dem Thron an, während weitere Engel aus einem Wolkenband heraus die abtrünnigen Engel in den Rachen des Leviathans stoßen; siehe dazu. TIB 84, S. 43; siehe auch Laborde 1921, Pl. 806 (*Bible moralisée* aus Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. franc. 897, fol. 1).

⁶⁰⁶ Siehe die Figuren 11, 41 und 66.

⁶⁰⁷ Merzdorf 1870, S. 108.

⁶⁰⁸ Merzdorf 1870, S. 109.

⁶⁰⁹ Das verwandte *Speculum* der Kremsmünster Stiftsbibliothek identifiziert den Höllenrachen durch eine Inschrift als „*Sathan vel infernus*“; siehe dazu Niesner 1995, S. 173.

⁶¹⁰ LCI 4, Sp. 496-497, s. v. „Welt, Fürst der Welt, Frau Welt“ (G. Gsodam). Zur Kröte als Symbol der Laster siehe auch LCI 2, Sp. 676-677, s. v. „Kröte, Frosch“ (P. Gerlach).

⁶¹¹ Dazu Zahlten 1979, S. 119-122.

⁶¹² Vgl. Lowden 2000, Fig. 85 (Add. 18719, fol. 1r).

*lucis a tenebris divisionem bonor[um] angelorum a malis significat vel divisionem virtutis a vitio.*⁶¹³ Die entsprechende Darstellung zeigt als Scheidung der guten und bösen Engel den Engelsturz, dessen durchaus gängige Komposition hier im sinnfälligen Bezug zur vorausgehenden Lichtscheibe steht, die in eine obere helle und in eine untere dunkle Hälfte geteilt ist. Oberhalb des horizontalen Wolkenbandes, welches das Bild mittig teilt, verbleiben die guten Engel, welche die bösen aus dem Himmel in den Höllenrachen stoßen. Während das Londoner Exemplar nur allgemein von Tugenden und Lastern spricht, werden diese zum Beispiel im Wiener Exemplar konkret genannt. Dort heißt es nämlich: „*Claritas dei significat claritatem angelorum et sancte ecclesie, nox significat tenebras mundi, cupiditatem, luxuriam, invidiam et alia peccata.*“⁶¹⁴

Die Schatten dieser Welt sind die Laster, die vom Licht, der Klarheit der Engel und der heiligen Kirche, getrennt wurden. Im Engelsturz wurde also nicht nur die Strafe für Ungehorsam gesehen, sondern auch das Laster der abtrünnigen Engel wie auch das Gute und Tugendhafte der im Himmel verbliebenen Engel. Nur mit diesem Wissen kann man Fridolin verstehen, wenn er für die 3. Figur behauptet, sie zeige die in der Gnade bestätigten Engel. So auch nur erschließt sich die Miniatur aus dem *Speculum*, welche nicht nur eine Scheidung zwischen den guten und bösen Engel vornimmt, sondern mit den negativ besetzten Tieren auch auf eine Scheidung von Laster und Tugenden anspielt (Abb. 14).

Zu dieser Scheidung trägt auch eine Beobachtung zum Motiv des Thrones bei. In der Darstellung des Engelsturzes wird motivisch nicht auf den Thron aus der 2., sondern aus der 1. Figur zurückgegriffen⁶¹⁵. Dies geschieht wohl, damit sich der Betrachter beim Anblick Luzifers, der hoffärtig Christi Platz auf dem Thron einnimmt, an Christus aus der 1. Figur erinnert fühlt, der demütig von seinem Thron herabsteigt und sich vor seinem Vater erniedrigt. Auf diese Weise werden die gegensätzlichen Begriffe *humilitas* und *superbia* aufgegriffen.⁶¹⁶

Doch wenn der Engelsturz die in Gnade bekräftigten Engel impliziert, bleibt verwunderlich, dass hier für die Darstellung nicht aus einer Bildtradition geschöpft wurde, in der auch die Nürnberger Bibel (Abb. 21) steht. Denn eine solche Bildform hätte sowohl an die bösen als auch an die guten Engel erinnert. Insofern bestätigt auch diese Beobachtung die bei der 2. Figur gewonnene Feststellung, dass hier eine auf die bösen Engel ausgerichtete Narration zu den Motiven als etwaige Zeichen quer läuft.

Stephan Fridolin selbst deutet lediglich einzelne Motive als „Zeichen“, geht aber nicht näher auf die Gesamtdarstellung ein. Wenn der Verfasser von der Bedeutung der stehenden und knienden Engel spricht, dann wurden sie auch in der 2. Figur motivisch stehend und kniend wiedergegeben, um der mnemotechnischen Anforderung zu genügen. Allerdings konnte ebenso eine im Text unerwähnt gebliebene Narration im Bild nachgewiesen werden. Diese unerwähnt zu lassen, ist aus Fridolins Sicht sogar verständlich, da er dem Konzept der Gegenwürfe folgend auf die Achtung und Verachtung der Menschwerdung Christi verweisen muss. Für diesen Zweck erweist sich jedoch die 3. Figur mit dem Engelsturz als überflüssig, weil nach Fridolin allein die 2. Figur die unterschiedlichen Reaktionen auf die göttliche Offenbarung von der Menschwerdung zeigt. Die 3. Figur dagegen gibt lediglich die Folge der Verachtung und der Hoffart wieder, nämlich den Verstoß der bösen Engel. Zudem wird für die 3. Figur eine Bildform gewählt, welche eine Betrachtung der in Gnade befestigten Engel unterbindet. Dadurch wird der Fokus ganz auf die bösen Engel gerichtet, um die Geschichte zu erzählen, weswegen der Mensch der Erlösung bedarf.

⁶¹³ Ebd.

⁶¹⁴ Vgl. Laborde 1921, Taf. 673 (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 1179, fol. 2).

⁶¹⁵ Vgl. auch die 1. Figur mit dem Skizzenbuch (Abb. 5), in dem noch ein Einzelthron gezeigt wird. Offensichtlich wurde mit der Umgestaltung eine bestimmte Absicht verfolgt.

⁶¹⁶ Zur Hoffart als Ursünde und „Sauerteig allen Übels“ wie auch zur Demut und zum Gehorsam als Fundament der tugendhaften Werke siehe besonders fol. 11 rb.

4.4 Die 4. Figur

Die 4. Figur zeigt zwei Bildthemen, nämlich die Erschaffung Evas⁶¹⁷ und den Sündenfall. Es sei an die Vorbemerkungen erinnert, wonach verschiedene Bildthemen in einer Figur jeweils als eigenständige Darstellungen zu betrachten sind: Die Beischrift des Holzschnittes gibt dazu selbst an, dass die 4. Figur zum 3. Gegenwurf gehöre und in sich zwei Figuren enthalte: die obere gehöre zum Artikel 3 I und die untere zu 3 II.⁶¹⁸

Richard Bellm glaubt dagegen, die Erschaffung und Versuchung Evas würden aufgrund eines „tiefen Sinns“ zusammen wiedergegeben. Allerdings bezieht er diesen tieferen Sinn einseitig auf die Erschaffung Evas und ignoriert die Versuchung, womit er die eigentliche Begründung für deren Zusammenstellung unterlässt. Bellm führt die typologische Bedeutung der Erschaffung Evas als die Geburt der Kirche an und sieht darüber hinaus Christus im Mann und die Kirche in der Frau verkörpert, deren Zusammenleben neues Leben zeuge. Da Fridolin in diesem Zusammenhang auf die 9. Homilie des hl. Augustinus verweist⁶¹⁹, erkennt Bellm darin die ganze Menschheits- und Heilsgeschichte.⁶²⁰ Allerdings geht es Fridolin mit dem Verweis auf Augustinus nicht darum, in die Erschaffung Evas eine Universalgeschichte einzubeziehen, die Richard Bellm offensichtlich in den Erörterungen über die sechs Zeitalter in der Homilie angesprochen sah. Fridolin ging es schlicht darum, mit dem Zitat des Augustinus zu belegen, dass Christus nach seinem Tod mit der Lanze durchbohrt wurde, damit die Sakramente hervorfliessen, durch welche die Kirche gebildet werden soll.⁶²¹ Bellms Interpretation bleibt also die Erklärung schuldig, was nun Evas Erschaffung mit dem Sündenfall verbinde, da er nur die erste Teilfigur in seiner Interpretation berücksichtigt, aber nicht die zweite.

Dabei geht es Fridolin zunächst bei der Erschaffung Evas um die Erschaffung der menschlichen Natur und beim Sündenfall um das Verderben der menschlichen Natur durch den Teufel, wie die beiden entsprechenden Artikel des 3. Gegenwurfs sinngemäß lauten. Somit kommt auch diesen beiden Darstellungen die Aufgabe zu, ihren Artikeln zu dienen.

Weiterhin geht Richard Bellm methodisch auf einem Irrweg, wenn er eine Artikelauslegung zur Interpretation der Figur heranzieht.⁶²² Nur weil in der Artikelauslegung Evas Erschaffung typologisch als die Geburt der Kirche gedeutet wird, muss das Motiv der Erschaffung in der Figur, wie die weitere Ausführung noch zeigen wird, nicht zwangsläufig als ein Typus gelesen werden.

Während Valerian von Loga die 4. Figur als eine Zusammenfassung zweier Miniaturen aus dem Skizzenbuch mit größeren Abweichungen in der Form ansieht (Abb. 24 und 25)⁶²³, spricht sich Franz Stadler gegen die Idee der Zusammenfassung aus. Wie bereits zuvor Wilhelm Ludwig Schreiber in seinem Handbuch⁶²⁴ sieht auch Stadler die Entsprechung der 4. Figur mit dem letzten Valerian von Loga unbekannt gebliebenem Blatt der *Ars*

⁶¹⁷ Vgl. Füßel 1994, S. 22 für die ikonografische Verwandtschaft der Geburt Evas aus Adams Rippe zwischen dem (ursprünglich Kölner) Genesis-Holzschnitt der Deutschen Bibel aus dem Jahre 1483, dem Schatzbehälter sowie der Schedelschen Weltchronik zusammen mit ihrer Skizze im deutschen Layout.

⁶¹⁸ Fol. g2 rb.

⁶¹⁹ Allerdings nicht fol. g4 ra, wie Bellm ebd. angibt, sondern fol. g3 ra.

⁶²⁰ Bellm 1962, S. 12, Figur 4.

⁶²¹ Siehe fol. g3 ra sowie Augustinus: *In Joannis Evangelium, Tractatus IX (In eamdem Evangelii lectionem. Quid mysterii sit in miraculo facto in nuptiis apud Cana Galilaeae): „... mortuo Christo lancea percutitur latus, ut profluant sacramenta, quibus formetur Ecclesia.“*; vgl. PL 35, Sp. 1463.

⁶²² Siehe zu den Doppelfiguren die Vorbemerkung im Kapitel 3.4 sowie zu den „buchstäblichen“ Figuren das Kapitel 3.3.

⁶²³ Loga 1895, S. 231.

⁶²⁴ Schreiber 1969, S. 333, Nr. 5202.

moriendi der Ausgabe IV C (Abb. 26).⁶²⁵ Wenn auch der Schatzbehälter näher zur *Ars moriendi* stünde als zum Skizzenbuch, dann nimmt Stadler dennoch für alle drei Darstellungen eine gemeinsame Vorlage an.⁶²⁶ Dagegen behauptet Friedrich Winkler, dass die 4. Figur des Schatzbehalters wie auch die 3. Figur auf den Baseler Druck des *Speculum humanae salvationis* Bernhard Richels aus dem Jahr 1476 zurückginge.⁶²⁷ Wie im Schatzbehälter folgt auch im *Speculum* auf den Engelsturz die Erschaffung Evas. Der Sündenfall wird aber im *Speculum* in einem separaten Bild gezeigt.⁶²⁸ Erst viel später berücksichtigte man schließlich auch die Capestrano-Tafel, die in jeweils eigenen Bildfeldern die Erschaffung wie auch der Sündenfall zeigt (Abb. 22 und 23).⁶²⁹

Vor allem das Verhältnis von Capestrano-Tafel, Skizzenbuch, Schatzbehälter und Bilder-Ars soll an dieser Stelle nochmals erörtert werden, deren deutlichste Gemeinsamkeit im Figurenaufbau Evas aus dem Sündenfall liegt. Das älteste Werk, die Capestrano-Tafel, zeigt die Erschaffung Evas und den Sündenfall in jeweils eigenen Feldern. So übernimmt es auch das zeitlich nahe stehende Skizzenbuch, jedoch, wie besonders die gestalterische Ausführung der Ortschaften erkennen lässt, mit einigen Abweichungen. Nur vereinzelte Motive wie die Armhaltungen der Stammeltern lassen im Detail noch eine Verwandtschaft zwischen der Tafel und dem Skizzenbuch erahnen.

Viel näher als zu einem dieser beiden Werke stehen sich nun der Schatzbehälter und die Bilder-Ars. Sie ziehen beide Darstellungen in ein Bild zusammen. Auch in einigen Motiven sind sie einander ähnlicher als einem der anderen Werke, so zum Beispiel wieder in den Armhaltungen oder in der Darstellung Evas, die bei ihrer Erschaffung bis zu den Knien gezeigt wird, während sie in den anderen Werken nur bis zur Hüfte ausgebildet ist.

Unterschiedlich behandeln dagegen Bilder-Ars und Schatzbehälter das Gewand von Christuslogos. Die Bilder-Ars folgt darin dem Skizzenbuch, welches zeigt, wie der prä-existente Christus den Saum unter seinem rechten Arm gerafft hält. Auch übernimmt die Bilder-Ars anders als der Schatzbehälter Adams Beinhaltung aus dem Skizzenbuch. Umgekehrt folgt im Schatzbehälter die Windung der Schlange um den Baum dem Skizzenbuch, während sich in der Bilder-Ars die Schlange gegenläufig um den Stamm windet. Vor allem der Vierpassbrunnen aus dem Skizzenbuch zeigt, dass die 4. Figur nicht von der Bilder-Ars abhängig sein kann, wohl aber vom Skizzenbuch.

Wie schon bei den vorherigen Figuren zeichnet sich also auch hier die Vermutung ab, dass der Schatzbehälter und die Bilder-Ars auf eine gleiche Vorlage zurückgehen, die vom Skizzenbuch beeinflusst sein muss. Die Abhängigkeit des Skizzenbuches von der Tafel schließlich erweist sich an diesem Beispiel zwar locker, aber die folgenden Darstellungen werden deren Verwandtschaft umso deutlicher belegen. Zudem ist hier zu berücksichtigen, dass das Skizzenbuch eine Sammlung von Blättern ist, die nachträglich beschnitten und zu einem Buch gebunden wurden. Insofern verwundert es auch nicht, dass die entsprechenden Zeichnungen aus dem Skizzenbuch nicht so sehr Kopien nach der Tafel sind als vielmehr schon erste Entwürfe zum Schatzbehälter, wie der hinzugefügte Brunnen und der weg-gelassene Schädel unter dem Baum zeigen.⁶³⁰

⁶²⁵ Zu einem weiteren Exemplar dieser Ausgabe siehe Heitz 1913, Abb. 2 (Exemplar der Erlanger Universitätsbibliothek, ebenso mit der Datierung um 1480, jedoch anstelle von Augsburg oder Ulm diesmal mit einer Verortung in die Niederlande, vgl. die Angaben zur Ausgabe IV C im Kapitel 4.1) sowie Bellm 1951, Abb. 20. Siehe auch Schneider 1991, S. 377 (München, Bayerische Staatsbibliothek), 382 (New York, Public Library, Lenox Collection), 384 (Paris, Bibliothèque Nationale) und 400-401.

⁶²⁶ Stadler 1913, S. 20-21.

⁶²⁷ Siehe Winkler 1951, S. 96; vgl. Schramm XXI, Abb. 19.

⁶²⁸ Schramm XXI, Abb. 21 und 22.

⁶²⁹ Vgl. bes. Thurnwald 1989.

⁶³⁰ Zum Verhältnis der Werke zueinander siehe auch das Kapitel 6 sowie Tafel 5 im Anhang.

Beginnen wir nun aber mit der oberen Darstellung der Erschaffung Evas. Adam liegt mit dem Kopf auf die Hand gestützt schlafend auf dem Boden, während neben ihm der Schöpfer steht und Eva aus seiner Seite zieht. Anders als in der 48. Figur, in der Christus mit dem gleichen Schlafensgestus eindeutig die Augen geschlossen hat, hält hier der vorgeblich schlafende Adam die Augen offen. Im Schatzbehälter ist dies nicht gleich auf dem ersten Blick erkennbar, anders aber in der Bilder-Ars (Abb. 26). Dort sind die Augen in aller Deutlichkeit geöffnet.

Herbert Schade⁶³¹ deutet das Motiv der offenen Augen beim schlafenden Adam, auch „Adams Traum“ genannt, mithilfe des Kirchenlehrers Augustinus⁶³², der, auf Paulus gestützt⁶³³, den Schlaf als eine Ekstase beschreibt, in der Adam am himmlischen Hof die Erschaffung Evas vorausgesehen hat und damit die Geburt der Kirche. Zudem zeigte Schade auf, dass „Adams Traum“ von mittelalterlichen Theologen ebenso als „Inbegriff“ des Sündenfalls gedeutet wurde.⁶³⁴

Schade verweist allerdings nicht auf die Historienbibeln des 15. Jahrhunderts, welche bereits Adams Schlaf ambivalent deuteten.⁶³⁵ Neben den biblischen Texten enthalten diese Bibeln auch apokryphe Einschübe. So folgt nach der Schilderung, dass Mann und Frau ein Fleisch würden und beide keine Scham voreinander kannten⁶³⁶, die Exegese: „Darnäch gab got Adamen aber ain schlauff und in dem schlauff was Adam in himelscher wonung under den engeln in der gothait und dô Adam erwachet dô wissaget er aber und sprach zû Eva: „es wirt cristus und die cristenhait zû ain andren gemächelt und es kumpt die sündtflut und ertrenckt alles das da lept und wirt gott dem jungsten gericht all welt mit fûr vertilgen.“ Darauf folgt eine Aufzählung paradiesischer Vorzüge, welche Adam und Eva hätten zu allen Zeiten genießen können, wenn sie ohne Sünde geblieben wären.⁶³⁷ Zuletzt nimmt die Historienbibel wieder die biblische Schilderung der paradiesischen Ereignisse aus dem Buch Genesis auf.⁶³⁸ Demnach erhält Adam mit seinen offenen Augen während des Schlafs Erkenntnisse sowohl über die Vermählung als auch über die Sintflut und das Jüngste Gericht. Anders als bei den von Herbert Schade angeführten Theologen wird der Traum nicht explizit als Ursache der Sünde gedeutet, doch sind Sintflut und Jüngstes Gericht wohl als Folgen des Sündenfalls angesprochen, zumal die Historienbibel ausmalt, wie ein Leben ohne den Sündenfall ausgesehen hätte.

⁶³¹ Schade 1958, S. 375.

⁶³² Vgl. Augustinus: *De genesi ad litteram*, Buch 9, Kapitel 19; vgl. dazu PL 34, Sp. 408; siehe auch die Übersetzung in Perl 1964, S. 120.

⁶³³ Siehe Eph 5, 32 über die Vereinigung von Mann und Frau als tiefes Geheimnis, welches Paulus auf Christus und die Kirche bezieht.

⁶³⁴ Vgl. zu den gegensätzlichen Deutungen Schade 1977, S. 456-463 und 475-477. Der von Augustinus zitierte Ps 72,17 über die „letzten Dinge“ bietet offensichtlich die Voraussetzung für die spätere, entgegengesetzte Deutung des Schlafs als Sündenfall, wie weiter unten noch angeführt werden wird. Der Sänger des Psalms beschreibt sich als ein schwer geprüfter Mann, der mit ansehen muss, wie sich hochmütige Gottesverächter im Wohl ergehen. Erst, nachdem er Zuflucht in Gottes Heiligtum nahm, wurde ihm die letzte Wahrheit Gottes enthüllt: Die Gottesverächter werden ins Verderben fallen; siehe dazu Kraus 1989 II, S. 674. Die von Augustinus genannten letzten Dinge betrifft also, wenn man den 27. Vers verallgemeinernd zugrunde legt, in ihrem ursprünglichen Kontext die Vernichtung derjenigen, die von Gott abfallen.

⁶³⁵ Merzdorf 1870, S. 9-10. Vor allem die Historienbibeln der Familie I a (*Dô got in siner magenkraft*) enthalten die Deutung von Adams Schlaf; zur Familie I a siehe Merzdorf 1870, S. 22-23. Diese Textgruppe ist unter den erhaltenen Historienbibeln zugleich die zahlenmäßig umfangreichste; vgl. dazu Bloh 1993, S. 263-301. Siehe auch die *Historia scholastica*; vgl. dazu Vollmer 1925, S. 17: Adam „weissagt künftige Dinge von der einung Christi und der Christenheit und von der künftigen sinflucht und von dem letzten gericht.“ Dort auch Verweise auf Augustinus und Hieronymus.

⁶³⁶ Gn 2,24-25.

⁶³⁷ Merzdorf 1870, S. 117. Zum paradiesischen Leben siehe auch die Schedelsche Weltchronik in Füssel 2001, fol. 8.

⁶³⁸ Die eingeschobene Exegese geht im Kern auf die von Herbert Schade angeführte Stelle des Augustinus zurück, die allerdings den Sündenfall nicht erwähnt.

Es wäre nun voreilig, aus Adams Vision den Themenkomplex des Sündenfalls auf das Bild des Sündenfalls in der 4. Figur zu beziehen. Doch sei nochmals an die Eigenständigkeit der beiden Bildthemen erinnert, welche in der Tafel (Abb. 22 und 23) wie auch im Skizzenbuch (Abb. 24 und 25) sogar getrennt dargestellt wurden. Dagegen muss jedoch der Brunnen im Zusammenhang mit der Erschaffung Evas gesehen werden. Der Brunnen wird zwar weder in der Bilder-Ars (Abb. 26) noch auf der Capestrano-Tafel (Abb. 22 und 23) gezeigt, dafür jedoch im Skizzenbuch (Abb. 24), welches die Schöpfung des Menschen als Einzelbild enthält. Demnach dürfte ein Betrachter der 4. Figur den dortigen Brunnen trotz der formalen Nähe zum Sündenfall inhaltlich mit der Schöpfung verbunden gesehen haben.⁶³⁹ Zumal der Brunnen, der für den paradiesischen Strom steht, auch in der Schöpfungsgeschichte stärker im Kontext der Erschaffung als in dem des Sündenfalls steht.⁶⁴⁰

Im Skizzenbuch trifft man im Hintergrund auf einen Stockbrunnen, der ein kleeblattförmiges Becken besitzt, aus dem ein Brunnenstock in Form einer Fiale aufragt. Unterhalb des Beckens ist ein schmaler Sockel angedeutet, dessen Basis von Blattornamenten verdeckt wird.⁶⁴¹ Dagegen rückt der Schatzbehälter den Stockbrunnen prominent und bedeutungsperspektivisch in den Vordergrund und gibt ihn in aller Deutlichkeit die Form eines Kelches. Über einem flachen Fuß in Form des Vierpasses ruht auf einem polygonalen Schaft das schon bekannte Becken, aus dessen vier Krabbenrosetten Wasser abläuft. Der Stock ist nicht mehr so reich verziert wie im Skizzenbuch, zeigt aber dafür mehrere Tiermasken als Wasserspeier.

Ein gotischer Vierpassbrunnen als Einfassung der paradiesischen Quelle allein ist nichts ungewöhnliches⁶⁴², dessen Darstellung als Kelch jedoch schon etwas besonderes. Denn der Kelch als Quelle erinnert für sich genommen an einen Taufstein, wie man ihn in gleicher Form mehrfach in Anton Kobergers „Leben der Heiligen“ von 1488 antrifft, so z. B. im Holzschnitt zur Taufe von König Dagoberts Sohn durch den hl. Amandus (Abb. 27).⁶⁴³ Exegesen, welche die Quelle mit einer Taufsymbolik belegten, ebneten den Weg für die formale Verschmelzung von Lebensbrunnen und Taufstein.⁶⁴⁴ Während der Taufstein nun auf das Sakrament der Taufe verweist, stellt sich die Frage, ob in der Form des Kelches nur eine formgeschichtliche Entwicklung zu sehen ist⁶⁴⁵ oder nicht eben auch ein Sinnbild. Denn der Kelch des Heils wird in der patristischen Literatur nicht nur mit dem Taufbrunnen, sondern auch mit dem eucharistischen Abendmahlskelch gleichgesetzt, welcher zugleich auf *Ecclesia* verweist. Der Brunnen und der Kelch sind somit inhaltlich wie formal eng aufeinander bezogen und sprechen in ihrer Verbindung die beiden Sakramente Taufe und Eucharistie an.⁶⁴⁶

Von diesem theologischen Konglomerat beeinflusst ist die *Bible moralisée*, welche in einem Medaillon eines Pariser Exemplars die Erschaffung Evas als die Geburt der Kirche deutet und dabei nicht nur zeigt, wie *Ecclesia* aus der Seite des Gekreuzigten hervorgeht, sondern auch die Sakramente der Taufe und der Eucharistie abbildet, die beide über den Tauf-

⁶³⁹ Vgl. auch Paul Lautensacks Erschaffung von Eva aus dem Jahr 1511 (Inv.-Nr. L. 1621 in der Bamberger Staatsgalerie), der hinter der Schöpfungsszene den Brunnen aus der 4. Figur frei kopiert hat.

⁶⁴⁰ Vgl. Gen 2,4b-25: Gott formt den ersten Menschen, begründet das Paradies, lässt in ihm einen Strom entspringen, erteilt Adam das Verbot, vom Baum der Erkenntnis zu essen und baut aus seiner Rippe Eva.

⁶⁴¹ Siehe auch die Brunnen mit den Stöcken in Form einer Fiale z. B. in Davies 1962, S. 436, Nr. 247 oder Berry 1988, fol. 25 v.

⁶⁴² Vgl. Erffa 1, S. 132.

⁶⁴³ Zur Legende des hl. Amandus siehe Benz 1984, S. 203-204.

⁶⁴⁴ LCI 1, Sp. 330-336, s. v. „Brunnen“ (A. Thomas); Erffa 1, S. 132-133, Nordström 1984, S. 11.

⁶⁴⁵ Mit dem Rituswechsel vom Untertauchen bei der Taufe hin zum Begießen bzw. Besprengen des Hauptes mit Wasser wurden kelchförmige Taufbecken über polygonalen Grundrissen bevorzugt; siehe dazu Christiner 1992, S. 13. Sebastian Ristow führt lediglich an, dass gotische Taufbecken meist kelchförmig waren; vgl. dazu TRE 32, S. 741, s. v. „Taufstein/Taufbecken/Taufpiscina“.

⁶⁴⁶ Ebd., S. 157.

stein am Boden und den Kelch in der Hand der *Ecclesia* angesprochen werden (Abb. 28).⁶⁴⁷ Aufschlussreich ist auch der Kommentar wie in der Oxforder *Bible moralisée*: Der Schlaf Adams sei der Tod Christi, den Gott geschickt habe, weil es dem Vater gefiel, dass Christus für uns sterbe. Und aus der Seite des am Kreuze schlafenden Christus erbaute der Vater die Kirche, die Braut Christi. Es seien nämlich aus Christi Seite Blut und Wasser geflossen, wodurch das Sakrament der Taufe versinnbildlicht werde.⁶⁴⁸ Das aus der Seitenwunde fließende Blut und Wasser werden somit beide als Formen des lebendigen Wassers aufgefasst.⁶⁴⁹

Die typologische Auslegung beruht demnach auf dem verbreiteten Gedanken, dass aus der Seitenwunde Christi die Sakramente der Eucharistie und der Taufe in Form des Blutes und des Wassers strömen, aus denen die Kirche errichtet wird.⁶⁵⁰ Unter diesem Aspekt deckt sich der Brunnen inhaltlich partiell mit den Deutungen zu Adams Schlaf. In beiden kommt die Geburt der Kirche zum Ausdruck. Dies jedoch auf zwei unterschiedlichen Niveaus mit unterschiedlichen Ansprüchen an den Betrachter. Solch eine inhaltliche Doppelung war bereits in der 1. Figur zu beobachten. Verschieden anspruchsvoll weisen dort die architektonische Abbrüviatur sowie die Allusion an die Marienkrönung auf die Vermählung Christi. Ähnlich ist auch die 4. Figur zu verstehen. Der auffällig positionierte und gestaltete Brunnen steht im Paradies emblematisch für die Erschaffung der Kirche⁶⁵¹, auf welche die geöffneten Augen Adams ebenso verweisen. Nur fällt diese Darstellung kaum auf und dürfte nur von einem theologisch gebildeten Publikum oder von denjenigen verstanden worden sein, die auf „Bücher oder andere Schriften“ zurückgreifen konnten, so zum Beispiel auf die Historienbibeln.

Wie nun aber mit dem hier gewonnenen Eindruck umzugehen ist, den Holzschnitt entgegen der Vorbemerkung zum Literalsinn der Figuren doch typologisch zu lesen, kann erst geklärt werden, wenn auch der Text des Gegenwurfs berücksichtigt wird. Doch zuvor seien noch wenige Bemerkungen zum Sündenfall angeführt.

Während der Sündenfall der 4. Figur keine ikonografische Besonderheit aufweist, können wir eine solche auf der Capestrano-Tafel erkennen (Abb. 23). Dort liegt am Fuß des Baumes der Erkenntnis ein Schädel. Er spielt auf Golgotha an, die Schädelstätte also, die der

⁶⁴⁷ Paris, Bibliothèque Nationale de France: MS Lat. 11560, fol. 186r. Ebenso zeigt die Pariser *Bible moralisée* aus der Zeit um 1410 statt der Kirche, die aus der Seite hervorgeht, ebenso *Ecclesia*, die am Kreuz als königliche Braut steht und im Opferkelch das ausströmende Blut als Zeichen ihres Ursprungs auffängt, sowie die Taufe einer Neugeburt in einem Taufbecken; vgl. dazu Guldan 1966, S. 49-52.

⁶⁴⁸ „*Fluxerunt enim de latere Christi sanguis et aqua per quod sacramentum baptismi significatur.*“; vgl. dazu Guldan 1966, S. 49. Ebd. auch Beispiele aus der *Biblia pauperum*, in der sowohl die Erschaffung Evas als auch das Quellwunder die Kreuzigung Christi sowie die Öffnung der Seitenwunde präfigurieren. Während die einen Exemplare als Antitypus die Kreuzigung zeigen, stellen andere die aus der Seitenwunde Christi hervorgehenden Sakramente dar. Dazu bei trägt der Typus des Mose, der Wasser aus dem Felsen schlägt. Apostel Paulus hat das Quellwunder in der Wüste mit dem Wasser aus Christi Seite und dem Sakrament der Taufe verbunden. Ein Kommentar zum Quellwunder in der *Biblia pauperum* lautet daher auch: „Der Wasser spendende Stein ist ein Sakrament Christi.“; siehe dazu auch Wenzel 1995, S. 19, 95 sowie fol. 14r. Zum Wasser aus dem Felsen als die Gnade des Sakramentes siehe zudem Text 5 im Anhang.

⁶⁴⁹ So auch Erffa 1, S. 133.

⁶⁵⁰ Die Kirchenväter haben nicht nur „Adams Traum“ in obiger Weise erklärt, sondern auch allgemein Adams Schlaf theologisch als Typus der Entstehung der Kirche gedeutet; vgl. Erffa 1, S. 145-150. Darin ist wohl auch der Hauptgrund zu sehen, warum Adams Schlaf selten alleine, sondern überwiegend zusammen mit Evas Erschaffung in einer Handlungseinheit gezeigt wird; vgl. Erffa 1, S. 147.

⁶⁵¹ Inwiefern der Brunnen tatsächlich zur Steuerung der Wahrnehmung beiträgt, lässt der verwandte Holzschnitt aus der Bilder-Ars erkennen. Denn die entsprechende Darstellung der Ausgabe IV C (Abb. 26) verzichtet trotz des Replikenverhältnisses auf das Motiv des Brunnens und betont vielmehr über das Feigenblatt, mit dem Adam seine Blöße bedeckt, die andere Deutung von Adams Schlaf, nämlich den Sündenfall. Siehe dazu weiter das Kapitel 7. Siehe aber auch Abb. 86 aus den *Memorabiles evangelistarum figuras*, in der das Motiv des Taufsteins als Gedächtnisstütze für die Taufe Jesu im Evangelium des Matthäus gebraucht wird. Zu den *Memorabiles* siehe Kapitel 8.

Ort sein soll, wo am Anfang der Schöpfung der Baum der Erkenntnis gestanden haben soll. Dem Betrachter ist die Aussage klar: Christus tilgt am *lignum vitae* die am *lignum mortis* begangene Sünde.⁶⁵²

Die Kolumnenüberschrift des 3. Gegenwurfs lautet endlich: „*Als cristus in den ersten eltern ist gemeint worden.*“⁶⁵³ Und der nur eine Kolumnenspalte einnehmende Gegenwurf beginnt sogleich mit dem 1. Artikel: Gott hat den ersten Mensch Adam erschaffen, damit aus dessen Geschlecht sein ewiger Sohn in künftiger Zeit die menschliche Natur zur Erfüllung seines Vorsatzes annehmen könne. Und um die Würde Christi, seine Vermählung mit der heiligen christlichen Kirche, welche bereits im 1. Gegenwurf erwähnt sei, zu bedeuten, schuf er aus Adams Seite eine Frau und gab sie ihm als Gemahlin. Darauf folgt die entsprechende Paraphrase der biblischen Schilderung: „Im Paradies unter dem Baum öffnete Gott die Seite Adams, nachdem er eingeschlafen war, und formte die Frau...“, um dann eine allegorische Auslegung derselben zu geben: „... zu einer Figur und Bedeutung, dass von der Seite Christi, wenn er am Baum des Kreuzes entschlafen und gestorben war, die heilige christliche Kirche als seine Braut geformt werde, aus den Sakramenten, die aus seiner Seite geflossen sind, wie Augustinus schreibt in der 9. Homilie⁶⁵⁴. Das ist die 4. Figur.“ Es sei an dieser Stelle nochmals angemerkt, dass sich die Allegorie allein auf den Text aus der Bibel bezieht und nicht auf das Bild. Wenn hier dennoch abschließend steht, das sei die 4. Figur, dann bezieht sich dies nicht auf den Abschnitt mit der augustinischen Allegorie, sondern auf den gesamten Artikel und den Artikel an sich!

Der 2. Artikel führt aus, dass der böse Feind aus Neid⁶⁵⁵ Gottes Absicht, die er mit der Erschaffung von Adam und Eva verfolgte, verhindern wollte. In der Gestalt der Schlange sei er zur einfältigen Eva gekommen, habe sie betrogen und durch sie auch Adam zu Fall gebracht. Dadurch habe Luzifer die menschliche Natur beschädigt und Gott zuwider, hässlich und unwert gemacht.⁶⁵⁶

Der Fall des Menschen kommt somit sinnfällig im Sündenfall zum Tragen. Doch inwiefern greift nun die 4. Figur die Erschaffung Adams auf, wo sie doch nur diejenige Evas zeigt? Das deutsche *Speculum humanae salvationis* beschriftet die Darstellung von Evas Erschaffung mit „*Adam und eva worden geschaffen*“.⁶⁵⁷ Anscheinend steht also das Bild von Evas Erschaffung durchaus stellvertretend für die der ersten Menschen.⁶⁵⁸ Christi Vermählung mit der Kirche schließlich wird nicht in der Figur gezeigt. Sie wird allenfalls über ikonografische Hinweise angedeutet. Adams Schlaf jedoch werden nur Gebildete verstanden haben. Nur von diesem Schlaf ausgehend ist zudem ein textunabhängiges Verständnis von der Vermählung möglich. Das Brunnenmotiv dagegen steht prominent im Vordergrund und darf daher als das eigentliche Erinnerungszeichen für die Vermählung angesehen werden. Sofern der Leser nicht mit dem Sinnbild des kelchförmigen Taufbeckens vertraut war, brauchte er lediglich die nahe liegende Bedeutung aus dem Text auf das Motiv zu übertragen.

Die Figur ist somit zunächst rein „literarisch“ zu lesen, wodurch anders als in typologischen Werken Evas Geburt nicht als Typus der Kirchengeburt aufgefasst werden darf,

⁶⁵² Vgl. Erffa 1, S. 196. Siehe auch Slenczka 1998, S. 153-156.

⁶⁵³ fol. g3 r.

⁶⁵⁴ Siehe oben die Einleitung zur 4. Figur.

⁶⁵⁵ Vgl. Weish 2,24: „Doch durch den Neid des Teufels kam der Tod in die Welt, und ihn erfahren alle, die ihm angehören. Siehe zu Luzifers Neid in der *Vita Adae et Evae*: Kautzsch 1900, Bd. 2, S. 512-514, in der „Schatzhöhle“: Rießler 1928, S. 947 sowie in der *Historia scholastica*: Vollmer 1925, S. 21.

⁶⁵⁶ Fol. g3 ra. Vgl. auch Erffa 1, S. 162.

⁶⁵⁷ *Speculum humanae salvationis* (Speyer, Peter Drach d. Ä., um 1480), Blatt 1rb [= GW M43020].

⁶⁵⁸ So auch, wenn in Schöpfungszyklen am sechsten Tag nur Evas Erschaffung dargestellt ist wie z. B. in der *Bible moralisée* (Laborde 1921, Taf. 806: Paris, Bibliothèque Nationale de France, MS franc. 897, fol. 1). Oder auch in den Genesis-Bildern einiger Bibeln, welche die Schöpfungen aller sechs Tage in einem Holzschnitt zeigen; dabei wiederum allein die Erschaffung Evas. Siehe dazu etwa die Kölner oder Lübecker Bibel in Kunze 1975, Taf. 219 und 227.

sondern schlicht als die Erschaffung der menschlichen Natur. Damit aber dennoch die typologische Dimension von Evas Schöpfung berücksichtigt wird, werden hier noch der Brunnen wie auch Adams Schlaf zeichenhaft eingesetzt.

4.5 Die 5. Figur

Die 5. Figur zeigt Gottes Bund mit Abraham. Dabei wird sich die kompositorische Einteilung des Bildes in drei Bereiche inhaltlich als bedeutsam erweisen. So sehen wir im oberen Bildfeld Christuslogos in einer Wolke schweben und auf den mit Sternen übersäten Himmel weisen. Unten am Boden kniet mit gefalteten Händen Abraham, der zum Sternenseer aufblickt. Links von ihm steht ein Ofen, aus dessen Öffnung Flammen schlagen. Davor liegen auf einer Feuerstelle Tierhälften, auf die mehrere Vögel zufliegen. Im dritten Bereich rechts von Abraham sieht man drei Zelte aufgeschlagen vor einer untergehenden Sonne mit menschlichen Gesichtszügen und spitz zulaufenden, gewellten Strahlen.

Die Illustrierung des Bundes zeigt eine sehr enge Nähe zur Textvorlage. Denn in Genesis 15 wird der Bundschluss so beschrieben:

„Nach diesen Ereignissen erging das Wort des Herrn in einer Vision an Abram: Fürchte dich nicht, Abram, ich bin dein Schild; dein Lohn wird sehr groß sein. (...) Er führte ihn hinaus und sprach: Sieh doch zum Himmel hinauf, und zähl die Sterne, wenn du sie zählen kannst. Und er sprach zu ihm: So zahlreich werden deine Nachkommen sein. Abram glaubte dem Herrn, und der Herr rechnete es ihm als Gerechtigkeit an. Er sprach zu ihm: Ich bin der Herr, der dich aus Ur in Chaldäa herausgeführt hat, um dir dieses Land zu eigen zu geben. Da sagte Abram: Herr, mein Herr, woran soll ich erkennen, dass ich es zu eigen bekomme? Der Herr antwortete ihm: Hol mir ein dreijähriges Rind, eine dreijährige Ziege, einen dreijährigen Widder, eine Turteltaube und eine Haustaube. Abram brachte ihm alle diese Tiere, zerteilte sie und legte je eine Hälfte der anderen gegenüber; die Vögel aber zerteilte er nicht. Da stießen Raubvögel auf die Fleischstücke herab, doch Abram verscheuchte sie. Bei Sonnenuntergang fiel auf Abram ein tiefer Schlaf; große, unheimliche Angst überfiel ihn. Gott sprach zu Abram: Du sollst wissen: Deine Nachkommen werden als Fremde in einem Land wohnen, das ihnen nicht gehört. Sie werden dort als Sklaven dienen, und man wird sie vierhundert Jahre lang hart behandeln. Aber auch über das Volk, dem sie als Sklaven dienen, werde ich Gericht halten, und nachher werden sie mit reicher Habe ausziehen. Du aber wirst in Frieden zu deinen Vätern heimgehen, in hohem Alter wirst du begraben werden. Erst die vierte Generation wird hierher zurückkehren; denn noch hat die Schuld der Amoriter nicht ihr volles Maß erreicht. Die Sonne war untergegangen, und es war dunkel geworden. Auf einmal waren ein rauchender Ofen und eine lodernde Fackel da; sie fuhren zwischen jenen Fleischstücken hindurch. An diesem Tag schloss der Herr mit Abram folgenden Bund: Deinen Nachkommen gebe ich dieses Land ...“⁶⁵⁹

Ein direkter Vergleich dieser Bibelstelle mit dem Holzschnitt zeigt, dass die einzelnen Ereignisse nahezu wortgetreue Bildumsetzungen sind. Statt Rauch treten lediglich Flammen aus dem Ofen und statt einer brennenden Fackel, welche durch die Fleischstücke hindurchfährt, sieht man hier ein bereits entfachtetes Brandopfer. Auch verscheucht Abraham nicht die

⁶⁵⁹ Gn 15, 1-18.

Greifvögel, sondern wird bei seiner Vision der Sterne gezeigt. Hier stößt die bildliche Umsetzung des Textes an ihre Grenzen und muss sich auf bestimmte Momente der umfangreichen Erzählung beschränken. Insgesamt bleibt jedoch die biblische Textvorlage unverkennbar. Daher fällt vor allem ein Motiv im Holzschnitt auf, welches prominent in einen der drei Bildbereiche gerückt wurde, in der Bibel aber unerwähnt bleibt: nämlich die Zelte.

Dieses Motiv bereichert nicht nur die biblische Schilderung, sondern ergänzt auch die entsprechende Darstellung auf der Capestrano-Tafel (Abb. 29), welche sich auf die Vision der Sterne, den brennenden Ofen und die Brandopferstelle beschränkt. Daher stellt sich nochmals die Frage, wieso der Holzschnitt ein Motiv, welches weder in einer Bild- noch Textvorlage eine Entsprechung besitzt, so prominent in die Darstellung einbezieht.

Richard Bellm bezeichnete das Zelt rechts hinter Abraham als Offenbarungszelt und beschreibt die anderen beiden lediglich als zwei weitere Zeltgiebel, die hinter dem Offenbarungszelt aufragen.⁶⁶⁰

Nach den biblischen Schilderungen wie zum Beispiel in den Kapiteln 26, 36 oder 40 des Buchs Exodus ist das Offenbarungszelt ein Teil des am Sinai errichteten Wanderheiligtums Israels, welches die Bundeslade birgt. Bereits der Name des Zeltes lässt darauf schließen, dass sich Gott in diesem Zelt offenbart, wie es das Beispiel Exodus 33,7-9 schildert.⁶⁶¹ Sobald Moses das Offenbarungszelt betritt, lässt sich Gott in Form einer Wolkensäule herab und bleibt am Zelteingang stehen, damit Moses mit ihm reden kann. Gott zeigt sich aber Abraham in der 5. Figur nicht im Zelt, das zudem erst unter Moses errichtet werden wird. Zudem treffen wir vor dem Zelt auf keinen Brandopferaltar an wie in Exodus 40,6 beschrieben.⁶⁶²

Das Motiv der drei Zelte lässt zunächst kein genuines Umfeld erkennen. Doch erste Hinweise auf die Bedeutung dieser Zelte verspricht ein Vergleich mit den anderen Zeltdarstellungen im Schatzbehälter. So treffen wir vergleichbare Motive in den Figuren 17, 37, 58 und 60 an. In der Figur 17 erscheinen die drei Engel Abraham. Entsprechend Genesis 18,1 saß Abraham während der Erscheinung der Engel am Zelteingang. Hier machte die Textvorlage die Darstellung des Zeltes erforderlich. Anders in der 37. Figur bei den Wachtel- und Mannawundern⁶⁶³, die vor einer Zeltgruppe erfolgen. Diese Wunder ereigneten sich während der Wanderung der Israeliten zum Sinai. Die 58. Figur zeigt den Aufruhr Korachs, Dethans und Abiroms nach Numeri 16. Die drei Aufrührer werden von der Erde samt ihrer Häuser und Habseligkeiten verschlungen, und die 250 Männer, welche ein Rauchopfer darbrachten, verbrannt. Nur Aaron und Moses bleiben mit ihren beiden Zelten unberührt. Interessant ist auch hier der biblische Zusammenhang. Dieses Ereignis fand ebenso auf einer Wanderung statt, nämlich auf der vom Sinai zum Jordan. In der 60. Figur schließlich wird neben dem brennenden Dornbusch die Begegnung Josuas mit dem Anführer des Heeres des Herrn vor einer Zeltgruppe nach Josua 5,13-15 gezeigt. Diese Zelte werden aber nicht in der Bibel genannt und erhalten ihre Bedeutung als Kriegszelte aus dem Textzusammenhang.

Mit einer Ausnahme können die dargestellten Zelte im Schatzbehälter als Wander- oder Kriegszelte aufgefasst werden. Überträgt man diesen Gedanken auf die drei Zelte in der 5. Figur, dann stünden auch sie für die Rastlosigkeit des israelitischen Volkes. Tatsächlich steht der Bundesschluss in einem Kontext, der darüber berichtet, wie Gott Abraham dazu auffordert, sein Vaterland zu verlassen und nach Kanaan zu wandern.⁶⁶⁴

Nun ist auch darauf hinzuweisen, dass gegenüber der Bamberger Tafel (Abb. 29) im Holzschnitt nicht nur die Zelte ergänzt wurden, sondern auch der Sonnenuntergang. Mit dieser Zeitangabe ist in der Bibel die Offenbarung an Abraham verbunden, dass seine Nach-

⁶⁶⁰ Bellm 1962, S. 12.

⁶⁶¹ Vgl. auch LThK, Bd. 10, Sp. 1419, s. v. "Zelt, heiliges Z." (Christoph Domen).

⁶⁶² Siehe auch die Figuren 12 und 15, die vor dem als Gebäude gedachten Offenbarungszelt den Brandopferaltar am Eingang zum Heiligtum zeigen.

⁶⁶³ Ex 16.

⁶⁶⁴ Gn 12,1.

kommen erst in der Fremde leben werden, bevor sie in ihre Heimat zurückkehren können. Offensichtlich stellt hier das Umherziehen das *tertium comparationis* zwischen den Zelten und der Offenbarung beim Sonnenuntergang.

Wenn aber die Intentionen der jeweiligen biblischen Kontexte für die einzelnen Motive stünden, dann müsste nicht nur in den Zelten vor dem Sonnenuntergang die Wandschau der Nachkommen zu sehen sein, sondern auch im Sternenhimmel die Nachkommen Abrahams. Im Ofen und dem benachbarten Brandopfer schließlich der Bundesschluss. Denn das erste Mal verheißt Gott Abraham das Gelobte Land noch bei Tage, da Abraham das Brandopfer herrichtet und die auf die Fleischstückchen herabstoßenden Greifvögel verscheucht. Das zweite Mal dann nach Sonnenuntergang, als plötzlich ein rauchender Ofen und eine lodernde Fackel da waren, die durch die Fleischstückchen hindurchfuhren. Es kann kein Zufall sein, dass beide Szenen, die in der Bibel versetzt geschildert werden, im Holzschnitt motivisch zusammengezogen wurden: Greifvögel und Flammen weisen auf das zu verschiedenen Tageszeiten verheißene Land hin.

Nicht zufällig kommt nun auch der Text des Schatzbehalters zu ähnlichen Aussagen, die über die Bildbetrachtung gewonnen werden konnten. So werden bereits in der Kolumnenüberschrift „*Als cristus in den patriarchen elend⁶⁶⁵ gewesen ist*“⁶⁶⁶ die beiden Aspekte des Bundes angesprochen, nämlich Stammvater zahlreicher Nachkommen zu werden, die zweitens für eine bestimmte Zeit als Fremde in einem Land wohnen werden, das ihnen nicht gehört.⁶⁶⁷

Die Beischrift⁶⁶⁸ zur 5. Figur gibt an, sie bedeute, wie Gott Abraham Nachkommen verheißt. Abrahams Geschlecht solle so zahlreich sein wie die Sterne am Himmel, welche die Heiligen und Guten bedeuten, die von ihm kommen sollten. Denn von ihm sollten alle Heiligen kommen wie die Patriarchen und Propheten in der alten Ehe und die Stifter der ganzen Christenheit, die heiligen Apostel, in der neuen Ehe und allen voran Christus, in dem alle Geschlechter gesegnet werden sollten. Schließlich geht Fridolin mit unserer Bildbetrachtung konform und führt noch, den 2. Artikel berührend, aus, wie Gott Abraham ebenso verheißt, dass sein künftiges Geschlecht in einem fremden Land unterdrückt, aber in der vierten Generation erlöst werden solle.

Entsprechend heißt es in der Bildauslegung⁶⁶⁹, dass der 1. Artikel, das Beinhaltend der leiblichen Substanz Christi in den Patriarchen⁶⁷⁰, in der 5. Figur dargestellt sei. So zeigt Gott Abraham den Himmel und sagt, dass er Nachkommen so zahlreich wie Sterne haben werde. Er mache mit ihm einen Bund und offenbare ihm die Knechtschaft seiner Nachkommen in einem fremden Land. Danach wolle er sie aber befreien. Als Zeichen der künftigen Knechtschaft bekam Abraham mit dem Sonnenuntergang Angst. Er sah einen riechenden Backofen und eine brennende Lampe zwischen die Opferteile gehen als ein Zeichen des Bundes. Zuletzt gibt Fridolin noch die entsprechende Stelle mit „*Genesis am XV.*“ an.⁶⁷¹

Wie die Beischrift bezieht also auch die Bildauslegung neben Abrahams Nachkommenschaft ebenso deren Knechtschaft in einem fremden Land mit ein. Dies mag überraschen, da die Auslegung zum 1. Artikel die Versklavung der Nachkommenschaft in einem fremden Land nicht erwähnt. Einleitend steht der Gedanke der Theodizee, wonach Gott kein Übel verhängt, wenn sich nichts Gutes daraus ziehen ließe.⁶⁷² Daher wendete er das Hindernis des arglistigen Feinds zu einer Förderung des menschlichen Geschlechts. Da die mensch-

⁶⁶⁵ D. h. fremd, ausländisch; siehe dazu Baufeld 1996, S. 66, s. v. „elend“.

⁶⁶⁶ Fol. g3 v.

⁶⁶⁷ Vgl. Gn 15,13.

⁶⁶⁸ Fol. g3 v.

⁶⁶⁹ Fol. g5 ra.

⁶⁷⁰ Fol. g3 rb.

⁶⁷¹ Fol. g5 ra.

⁶⁷² Siehe zur Theodizeeproblematik auch Seegets 1998, S. 131, Anm. 45.

liche Natur durch des Teufels Neid beschädigt und beleidigt worden sei, hätte die göttliche Barmherzigkeit und Einsicht um so mehr einen Grund, der menschlichen Natur durch die Menschwerdung seines Sohnes zu Hilfe zu kommen und sie wieder herzustellen, wie von Ewigkeit an vorgesehen gewesen sei. Dazu habe er die, aus denen Christus kommen und nach menschlicher Natur einen Ursprung haben sollten, besonders auserwählt, berufen, gewürdigt und geliebt. Das seien die Patriarchen, unter ihnen Abraham und andere aus verschiedenen Weltaltern. In diesen Patriarchen und in ihren Lenden sei Christus nach dem Ursprung leiblicher Substanz enthalten gewesen.⁶⁷³ Den Zug in ein fremdes Land behandelt dagegen allein der 2. Artikel⁶⁷⁴ Wohl nur, um einen eigenständigen Gegenwurf in einer Figur zu schaffen, wurde das Motiv der Zelte mit in den Holzschnitt aufgenommen. Dies ist wiederum ein deutlicher Hinweis darauf, dass die Figuren zum Anschauen dienen; und nicht nur zum geistigen Betrachten, wie es Fridolin in seiner Beschreibung der Gedächtniskunst nahe legt.

Zuletzt sei die 5. Figur als eine „Schlüselfigur“ kenntlich gemacht. Denn sie zeigt unter den bisherigen Figuren am besten, wie sie dem Laien als Zeichen für bestimmte, aus dem Text genommene Inhalte dient. Doch wer Bücher besaß, hier also die Heilige Schrift, und mit der entsprechenden Episode vertraut war, konnte durch die Anordnung der jeweiligen Motive durchaus auch deren Intentionen aus den entsprechenden Bibelstellen ableiten.

4.6 Die 6. Figur

Die Rückseite der 5. Figur zeigt Jakob mit seinen Söhnen in Ägypten vor dem Pharao. Vor einer unbestimmten Landschaft steht in der Bildmitte ein Baldachintron, auf dem vor einem Brokatteppich der ägyptische Herrscher sitzt. Rechts von ihm steht auf dem Thronpodest Joseph, während sein Vater Jakob sowie seine Brüder vor dem Thron knien. Gerahmt wird die Szene von zwei hüfthohen Mauern, die beiderseits quer durch die Bildfläche auf den Thron zulaufen.

Die auf Genesis 47,1-9 zurückgehende Darstellung lässt vor den Überlegungen zur 5. Figur und besonders vor der schon angeführten Kolumnenüberschrift keinen Zweifel an der Bedeutung der Figur: Jakob und seine Söhne kommen nach Ägypten, um dort in der Fremde zu wohnen. Demnach stünde für das Leid Christi in der 6. Figur die Heimatlosigkeit der Patriarchen, die zu den Ahnen Christi zählen und von Gott besonders auserwählt, berufen, gewürdigt und geliebt wurden.⁶⁷⁵ Der Gegenwurf stellt somit der besonderen Würdigung der Patriarchen den Verlust ihrer Heimat gegenüber.

Diese nahe liegende Beobachtung bestätigt die die Bibel paraphrasierende Beischrift⁶⁷⁶ der 6. Figur: Der Patriarch Jakob kommt mit seinen Söhnen, den elf Patriarchen, auf Geheiß seines Sohnes Joseph, der über das ganze Königreich von Ägypten als Statthalter herrscht, zum König von Ägypten. Jakob begehrt, mit seinem Geschlecht in Ägypten siedeln zu dürfen und verrät, dass sie als Fremde und Pilger in sein Land gekommen seien. Der König befiehlt darauf Joseph, ihnen das beste Land Ägyptens zu geben.

Ähnliches formuliert die Bildauslegung⁶⁷⁷, sodass die 6. Figur sehr wohl als ein Erinnerungssymbol für den 2. Artikel angesehen werden kann, der lautet, dass Christus in den Patriarchen ein Vertriebener war.⁶⁷⁸ Dass Christus in den Patriarchen fremd, vertrieben und

⁶⁷³ Fol. g3 rb.

⁶⁷⁴ Fol. g3 rb.

⁶⁷⁵ So gemäß dem 1. Artikel fol. g3 ra.

⁶⁷⁶ Fol. g3 vb.

⁶⁷⁷ Fol. g5 ra.

⁶⁷⁸ Fol. g3 rb.

ein Pilger war wie zum Beispiel Abraham bei seinem Auszug ins Gelobte Land oder Isaak bei seiner Vertreibung oder eben Jakob, den die Hungersnot in die Fremde Ägyptens geführt hat.

Zusätzlich zu dieser Grundbedeutung weisen ikonografische Besonderheiten auf anderweitige Inhalte hin. Um diese Besonderheiten erkennen zu können, ist es notwendig, einerseits die Bibel und andererseits vergleichbare Bildquellen heranzuziehen.

Die Bibel berichtet vom Zug Israels nach Ägypten in der Form, dass Joseph seinem Vater Jakob entgegeneilt und bereits in Goschen wieder sieht.⁶⁷⁹ Mit fünf Brüdern eilt Joseph darauf zum Pharao zurück und kündigt ihm die Ankunft seiner Familie an.⁶⁸⁰ Darauf stellt Joseph seinen Vater dem Herrscher über Ägypten vor.⁶⁸¹

Entsprechende Illustrationen zeigen daher Joseph als einen Fürsprecher. In der Koberger-Bibel führt Joseph seine Brüder vor den Pharao, um ihren Vater anzukündigen, der hinter ihm noch im Wagen sitzt (Abb. 30).⁶⁸²

Im Holzschnitt aber steht Joseph seiner Familie auf einem Podest gegenüber. Er tritt nicht als fürsprechendes Familienmitglied auf, sondern als Statthalter über Ägypten. So scheint die im Schatzbehalter gewählte Komposition auf die Genesisstelle zu verweisen, wonach der Pharao Joseph über ganz Ägypten stellt und sich selbst nur den Thron vorbehält, um den er höher sein will als Joseph.⁶⁸³ So lässt die Gestaltung der 6. Figur an die erste Reise der Brüder Josephs nach Ägypten wie in der Koberger-Bibel (Abb. 31) denken, wo die Brüder vor Joseph als dem ägyptischen Statthalter treten, vor ihm knien und zum Gruß den Hut ziehen.

Hier kniet jedoch eindeutig Jakob, durch seinen Bart als Ältester charakterisiert.⁶⁸⁴ Und wie in der Koberger-Bibel (Abb. 30) zieht er im Holzschnitt ähnlich seinen Hut zum Gruß, jedoch nicht vor dem Pharao, sondern vor seinem Sohn. Weiterhin überrascht, dass Joseph diesen Gruß erwidert. Da Joseph hier der gesellschaftlich höher Stehende ist, gilt sein Gruß wohl als der eines Sohnes gegenüber seinem Vater. Man beachte zudem, dass sich beide grüßen, obwohl sie sich laut Bibel zuvor schon in Goschen getroffen haben und gemeinsam zum Palast des Pharaos reisten. Das Korrespondieren von Vater und Sohn wird zudem durch Josephs Stab, das Symbol für sein Amt als Reichsverweser, unterstützt. Deutlich weist Joseph damit auf seinen Vater. Zuletzt wird Josephs hervorgehobene Stellung noch durch die Anordnung seiner Familie betont. Obwohl der Pharao frontal auf den Betrachter ausgerichtet ist, knien Jakob und seine Söhne nicht etwa als Rückenfiguren vor dem Herrscher, sondern sind tatsächlich auf Joseph hin ausgerichtet. Man kann behaupten, Josephs Familie ignoriere den Herrscher und übergehe ihn regelrecht. Dies erweckt vor allem die halbkreisförmige Anordnung der Sippe um den Pharao herum. Lediglich die verdrehten Beinstellungen von Joseph und Jakob, die ungefähre Wendung deren Fußspitzen auf den Pharao hin, lassen rudimentär den gehörigen Respekt erkennen, der einem Herrscher entgegen zu bringen ist.

Es gilt somit zu überlegen, weshalb man Joseph hier so stark als Oberhaupt inszeniert, obwohl er vielmehr an der Seite seines Vaters stehen sollte. Einen ersten Hinweis liefert der Psalm 105⁶⁸⁵, der die Josephsgeschichte kurz zusammenfasst und heilsgeschichtlich interpretiert. Demnach habe es in Gottes Plan gelegen, Joseph in die Knechtschaft nach Ägypten zu schicken, damit er dort durch Gottes Hilfe ein Herr und dadurch der Retter des Volkes werde.⁶⁸⁶ Immerhin berichtet bereits das Buch Genesis im Zusammenhang von Josephs Er-

⁶⁷⁹ Gen 46,29.

⁶⁸⁰ Gen 47,2.

⁶⁸¹ Gen 47,7.

⁶⁸² Siehe auch die Lübecker Bibel von 1494, in der Joseph in aller Deutlichkeit den Vater vor den Pharao führt; vgl. Schramm 11 (1928), Taf. 140, Nr. 972.

⁶⁸³ Gen 41,40-41.

⁶⁸⁴ Siehe z. B. auch die Jakobsdarstellungen in den hier genannten Vergleichswerken.

⁶⁸⁵ PS 105,16-25.

⁶⁸⁶ Vgl. auch Erffa 2, S. 410-411.

höhung, wie der Pharao ihm bei der Amtseinführung einen ägyptischen Namen verliehen hatte, der übersetzt „Heiland der Welt“ bedeutet.⁶⁸⁷

Die *Glossa ordinaria* wiederum bezieht sich bei der Geschichte Josephs und Jakobs vor allem auf Isidors Werk „*De historia Joseph*“.⁶⁸⁸ Der Gelehrte beginnt die Vita sogleich damit, dass Joseph von den Brüdern verkauft, nach Ägypten verschleppt und dort erhöht worden ist, wovon die Ägypter letztlich profitiert hätten. Hätten nämlich die Brüder Joseph nicht verkauft, wäre Ägypten zugrunde gegangen. Isidor sieht Josephs Leben stets in Parallele zu Christus. So stellt er am Ende der Vita im 34. Kapitel, das die *Glossa* mit Jakob vor dem Pharao verknüpft, fest: So wie Joseph seinem Vater und seinen Brüdern Gessen als den besten Teil Ägyptens gab, habe auch Christus das beste Land seinen Vätern gegeben, das seien die Patriarchen und Propheten, aus denen er geboren wurde, oder alle Heiligen. Dieses Gelobte Land sei freilich das Reich Gottes gewesen.⁶⁸⁹

Ursula Nilgen fasst die christologische Deutung der Josephsgeschichte in der exegetischen und homiletischen Literatur zusammen, indem sie schreibt, dass Joseph wie Christus von seinen Brüdern gehasst und verfolgt worden, aber in seiner Erhöhung zum Erretter der Menschheit geworden sei.⁶⁹⁰

Doch wem all diese Exegesen fremd waren, hat womöglich die Parallelen zu den vorangegangenen Gegenwürfen erkannt. Denn die Umsetzung des ewigen Plans, Christus in menschlicher Natur zur Rettung der Menschheit zu erhöhen, macht es notwendig, die himmlische Heimat zu verlassen und in die Fremde der irdischen Welt zu ziehen. Womöglich hat aber auch bereits die 5. Figur auf diesen Gedanken eingestimmt, da Gottes Verheißung von Siedlungsland für das Volk Israel aus Genesis 15 ebenso als alttestamentlicher Hinweis auf das Reich Gottes gesehen wurde.⁶⁹¹

Aber auch der Text des Schatzbehalters gibt Hinweise, die jedoch leicht übersehen werden können, weil sie nicht in den bildrelevanten Textstellen stehen. So bemerkt Fridolin in seiner Auslegung des 2. Artikels zunächst, dass die Erklärung zu lange wäre, weswegen Christi Vorfahren Pilger in fremden Ländern sein mussten. Dennoch führt er als einzigen Punkt an, dass Christus ähnlich wie die Patriarchen, aus denen er geboren werden sollte, einst ein Fremder auf der Erde sein würde. Denn die Patriarchen legten lediglich die Grundsteine des himmlischen Jerusalems, zu dessen Bürger schließlich erst Christus die Menschen mache, deren Heimat eigentlich die Hölle sein sollte.⁶⁹²

Sowohl Fridolin als auch Isidor verknüpfen das Wirken in der Fremde mit der Erschließung des literalen wie allegorischen Gelobten Landes. Auch in der Wortwahl berühren sie sich nicht zufällig, wenn sie im gleichen Kontext schreiben, dass Christus aus den Patriarchen geboren werde.

Während nun das vordergründige Bildthema, Jakobs Pilgerschaft, sinnfällig für den 2. Artikel steht, Christus sei in den Patriarchen fremd gewesen, lenken ikonografische Über-

⁶⁸⁷ Gn 41,45: Der Pharao „*vertitque nomen illius et vocavit eum lingua aegytiaca Salvatorem mundi*.“

⁶⁸⁸ PL 113, Sp. 175.

⁶⁸⁹ „*I. Dehinc historia sequitur Joseph, qui, venditus a fratribus, in Aegyptum perductus, atque ibidem sublimatus est. ... 9. Igitur Joseph descendit in Aegyptum, et Christus in mundum. ... 20. Vocatur quippe Joseph lingua Aegyptiaca Salvator mundi. ... 22. Nisi enim Joseph fratres vendidissent, defecerat Aegyptus. Nisi Christum Judaei crucifixissent, perierat mundus. ... 34. Tradidit post haec Joseph parentibus, et fratribus optimam terram Gessen, praebeis eis cibaria, quia famas oppresserat terram. Sic et Dominus eligens optimam terram, parentibus, id est patriarchis et prophetis, ex quibus Christus secundum carnem est genitus, sive omnibus sanctis, de quibus in Evangelio dicit: Hi sunt fratres mei, qui faciunt voluntatem Patris. His igitur dat terram scilicet repromissionis regni Dei, de qua dicit Propheta: Credo videre bona Domini in terra viventium.*“, vgl. dazu Isidorus Hispalensis: *Quaestiones in vetus testamentum, caput XXX. De historia. Joseph*, in: PL 83, Sp. 271-276.

⁶⁹⁰ LCI 2, Sp. 423, s. v. „Joseph von Ägypten“ (U. Nilgen).

⁶⁹¹ Siehe dazu Erffa 2, S. 76 und 81.

⁶⁹² Fol. g5 r.

raschungen den Blick von Jakob auf Joseph, in dem wie in allen anderen alttestamentlichen Personen laut Leo dem Großen ebenfalls Christus zu suchen ist. Doch warum nun gerade in der 6. Figur, die konzeptionell negativ ausgerichtet sein sollte, der Rettung durch die Verheißung des „besten Landes“ gedacht werden soll, ist wohl nur aus der Absicht zu verstehen, dem Betrachter tiefer gehende Inhalte zur andächtigen Betrachtung anzubieten. Dies ginge aber über die eigentliche Funktion der Verständnis- und Erinnerungshilfe hinaus und würde bedeuten, dass die Figuren auch als eigenständige Andachtsbilder zu betrachten wären.

Doch wer war überhaupt in der Lage dazu? Nur jemand mit Kenntnissen der entsprechenden Exegese. Also eine Personengruppe mit Zugang zu Büchern. Während der Laie die 6. Figur nur als ein Zeichen für Christi Fremdheit wahrnimmt, hätte ein Gelehrter darin auch den soteriologischen Aspekt sehen können, der von Fridolin im Gegenwurf nur am Rand berührt wird.

Die Bildthemen aus den Figuren 5 und 6 greifen in ihren Grundbedeutungen die jeweiligen Intentionen der entsprechenden Bibeltex te auf. Die Abweichungen von vertrauten Bildgestaltungen weisen dagegen auf bibelunabhängige Aussagen für eine vertiefende Andacht hin.

4.7 Die 7. Figur

Da der 5. Gegenwurf, zu dem die Figuren 7 bis 9 gehören, eine konzeptionelle Besonderheit aufweist, ist es notwendig, auf diese vor der eigentlichen Bildanalyse hinzuweisen. Fridolin gibt dazu an, dass im 5. Gegenwurf zwei eigenständige Gegenwürfe zusammengezogen wurden⁶⁹³, damit um der Fünffzahl willen die Hand weiterhin zur Memorierung der Gegenwürfe eingesetzt werden könne.⁶⁹⁴

Die jeweils 1. Artikel lauten ähnlich und besagen, dass Christus in den Propheten gelobt und verkündet worden sei. Dagen lautet der 2. Artikel des einen Gegenwurfs: Christus sei in den Propheten verleumdet worden.⁶⁹⁵ Der 2. Artikel des anderen Gegenwurfs wiederum: Christus sei in den Gerechten verfolgt, geschmäht und getötet worden.⁶⁹⁶ Zur Unterscheidung beider Gegenwürfe wird der erste im Folgenden mit 5.1 und der andere mit 5.2 bezeichnet.

Die 7. Figur zeigt Daniels Vision von den vier Tieren. Das Bild ist in drei Zonen aufgeteilt und gibt in der Mitte in einer weitläufigen Landschaft Daniel wieder, der von zwei großen Kissen im Rücken auf einem Bett⁶⁹⁷ gestützt wird und in einem Buch auf seinem Schoß notiert, was er in seiner nächtlichen Vision gesehen hat. In der unteren Zone ist ein Gewässer wiedergegeben, der von zwei pausbäckigen Winden aus den Wolken zwischen der mittleren und oberen Zone aufgewühlt wird. Aus dem Wasser steigen die vier Tiere aus seiner Vision auf: ein löwenartiges und ein bärenartiges Tier, ein Tier mit Hörnern und eines mit vielen Köpfen. Neben Daniels Bett steht schließlich ein auf die obere Zone weisender Engel, der Daniel erklärt, was er sieht: nämlich links Gottvater in einem feurigen Wagen mit vier Rädern. Gottvater hält eine Krone für seinen Sohn bereit, den die Engel auf einem Wolkenband zum Vater hinführen.

⁶⁹³ Fol. g6 va.

⁶⁹⁴ Fol. h1 ra.

⁶⁹⁵ Fol. g6 va.

⁶⁹⁶ Fol. h1 ra.

⁶⁹⁷ Wegen des Bettmotivs wurde des Öfteren die *Ars moriendi* als Vorlage für die 7. Figur angeführt; siehe dazu Loga 1895, S. 228. Allerdings hat sich bereits Franz Stadler zu Recht dagegen ausgesprochen; vgl. Stadler 1913, S. 20, Anm. 2.

Dass hier nur zwei statt der vier in der Bibel⁶⁹⁸ geschilderten Winde das Meer aufwühlen, mag auf die gestalterische Fülle des Holzschnittes zurückgeführt werden. Allerdings berichtet die Bibel nichts von einem Wagen, in dem Gott sitzt, sondern nur von einem Thron aus Feuerflammen, dessen Räder loderndes Feuer waren. Die Darstellung des Wagens erhält aber eine eigene Bedeutung, wenn man eine weitere ikonografische Besonderheit auf sie bezieht.

Gemeint ist die Darstellung der vier Tiere. Daniel sieht aus dem Meer vier Lebewesen aufsteigen: ein löwenartiges und ein bärenartiges Tier, ein Tier mit vier Köpfen und eines mit Hörnern.⁶⁹⁹ Der geflügelte Löwe ist ganz rechts in der Reihe gut an seiner Mähne zu erkennen. Keinen Zweifel lässt auch die Deutung des Tieres links außen zu. Es ist das Tier, das einem Panther glich, aber „auf dem Rücken vier Flügel, wie die Flügel eines Vogels (hatte); auch hatte das Tier vier Köpfe.“ Auf den ersten Blick nicht so eindeutig ist das zweite Tier von links. Doch es fällt durch seine fünf Hörner auf dem Kopf auf. Es kann sich nur um das furchtbar und schrecklich anzusehende Tier handeln, das in der Bibel mit zehn Hörnern beschrieben wird. Damit kann das letzte Tier nur noch dasjenige sein, das einem Bären glich, auch wenn es in der siebten Figur nicht wie beschrieben die drei Rippen im Maul hält. Damit trifft man von rechts auf folgende Anordnung: Löwe, Bär, gehörntes Tier sowie vierköpfiges Tier.

Während sich Vergleichsbeispiele wie die Danielvision aus der Koberger-Bibel (Abb. 32) stets an die Reihenfolge der biblischen Aufzählung halten, wurde im Schatzbehälter das gehörnte Tier dem vierköpfigen vorgezogen.⁷⁰⁰ Weitere Besonderheiten lassen sich beobachten. Alle einköpfigen Tiere wenden dem Betrachter den Rücken zu, nur nicht das vierköpfige. Aufgrund dieser unterschiedlichen Ausrichtung entsteht eine Zäsur zwischen dem linken und den drei rechten Tieren. Offenkundig soll das vierköpfige Tier herausgehoben und bewusst unter Gottes Feuerthron aus der Danielvision gesetzt werden.

Fasst man nämlich das vierköpfige Wesen mit dem feurigen Wagen als eine Einheit auf, kann man darin eine Allusion auf den Thronwagen aus der Vision Ezechiels erkennen. So zeigen zum Beispiel die *Postilla* des Nicolaus de Lyra, die auch aus derselben Offizin stammen wie der Schatzbehälter, eine Darstellung dieses Thronwagens (Abb. 33), welches unter den ineinanderlaufenden Rädern ein Wesen zeigt, wie es Ezechiel in seiner Vision beschreibt⁷⁰¹: „Es erschien etwas wie vier Lebewesen. Und das war ihre Gestalt: Sie sahen aus wie Menschen. Jedes der Lebewesen hatte vier Gesichter und vier Flügel. Ihre Beine waren gerade und ihre Füße wie die Füße eines Stieres, Unter den Flügeln an ihren vier Seiten hatten sie Menschenhände. ... Und ihre Gesichter sahen so aus: Ein Menschengesicht vorne, ein Löwengesicht rechts, ein Stiergesicht links und ein Adlergesicht hinten.“

Offensichtlich soll neben der Vision Daniels auch die Ezechiels angesprochen werden. Wenden wir uns mit diesen Beobachtungen dem Text des zugehörigen Gegenwurfes zu. Laut Beischrift sieht Daniel in seiner Vision die künftige Ehre und Majestät Christi, die ihm der Vater mit der Machtübergabe über Himmel und Erden zuteilwerden lässt.⁷⁰² Der Thronwagen selbst wird nicht in der Beischrift erwähnt.

Der 1. Artikel führt aus, dass Christus durch die Propheten verkündet, gelobt, geehrt, ehrlich gepredigt und beschrieben sowie in den Gerechten bedeutet wurde.⁷⁰³ Der bildläuternde Abschnitt erklärt dann: Christus ist in den Propheten gelobt, verkündet und gepriesen worden. So sei es zum Beispiel in der Offenbarung Daniels, die er im siebten Kapitel

⁶⁹⁸ Dan 7,2.

⁶⁹⁹ Dan 7,4-7.

⁷⁰⁰ Bereits Richard Bellm hat auf die unstimmige Reihenfolge hingewiesen, führt sie aber auf Unzulänglichkeiten des Entwerfers zurück, siehe dazu Bellm 1962, S. 13, Figur 7.

⁷⁰¹ Ez 1,4-28.

⁷⁰² Fol. g5 rb.

⁷⁰³ Fol. g6 va.

seines Buches beschreibe: Er sah den Alten der Tage in einem feurigen Thron wie zu Gericht sitzen. In den Wolken führte man ihm einen wie ein Menschensohn vor, dem er alle Gewalt, Ehre und Reiche gab; alle Völker, Sprachen und Geschlechter müssen ihm auf alle Zeit hin dienen. Seine Gewalt und sein Reich sind ewig. Und dasselbe sei die 7. Figur, in der Daniel die Ehre Christi beschrieben habe.

Fridolin hebt aber dann darauf ab, dass auch andere Christus geweissagt hätten. Nämlich Ezechiel in den Kapiteln 1, 34 und 44, Jeremias in den Kapiteln 30 bis 33 sowie in vielen Psalmen wie dem 71. auch David, der mit Jesaja die Ehre Christi vor allen anderen Propheten verkündet habe.⁷⁰⁴

Was die schlichten Quellenangaben entbehren, erschließt sich erst dem Bibelkundigen. Denn hinter dem Verweis auf Ezechiel 1 verbirgt sich die Vision vom Thronwagen. Wohl daher hat bereits Richard Bellm vom Text ausgehend vermutet, der vierrädrige Thronwagen in der 7. Figur meine sicher die vier Räder, die Ezechiel in der Vision erschienen sind.⁷⁰⁵

Dem Entwerfer ging es somit darum, in ein einzelnes Bild die Pluralität der Verherrlichung Gottes einzubeziehen. Während die Danielvision den Moment wiedergibt, in dem Christus Herrschaft, Würde und Königtum gegeben wurde⁷⁰⁶, verweist die Allusion des Thronwagens auf die Herrlichkeit des Herrn⁷⁰⁷, wie sie Ezechiel sah.

4.8 Die 8. Figur

Auf einer Doppelseite liegt der 7. Figur gegenüber die 8., die das Thema von Daniel in der Löwengrube wiedergibt. In der linken, vorderen Bildhälfte sehen wir einen Fürsten vor König Darius treten, der ihm das Gesetz vorhält, welches jedem verbietet, Gott anzubeten. Im Hintergrund weisen andere Fürsten anklagend auf Daniel, der in seinem Haus beim Verstoß gegen das Gesetz zu beobachten ist.

Von Interesse ist nun das auffällige Umfeld, in dem Daniel gezeigt wird. Daniel befindet sich nämlich auf einem Turm, den scheinbar eine Ringmauer mit Zinnen umfasst. Tatsächlich ist aber die Mauer im Vordergrund nur als ein Abschnitt wiedergegeben, der sich auf der Rückseite nicht zu einem Kreis schließt. Zwischen der Mauerabbreviatur und dem Turm treffen wir mehrere Löwen an. Schutz vor den Löwen bietet der erhöht liegende Eingang zu einem Obergeschoss des Turms, der nur über eine einziehbare Leiter zu erreichen ist. Weitere fortifikatorische Elemente bilden die beiden Lichtschlitze links des Eingangs. Als oberer Abschluss ruht auf hölzernen Streben eine Art umbrüstete Wehrplatte, über die sich ein Gaubendach auf vier miteinander verstreuten Pfosten erhebt. Auf dem Dach sitzt ein Dachreiter mit einer kleinen Glocke. Innerhalb dieser Pfostenkonstruktion sehen wir schließlich Daniel vor einem Retabel in Gebetshaltung knien.

Offensichtlich werden hier auf eine originelle Weise verschiedene Szenen aus der Danielgeschichte bildvereinheitlichend wiedergegeben. Einerseits haben wir in der Pfostenkonstruktion das Obergemach von Daniels Haus zu erkennen, dessen Fenster nach Jerusalem hin offen stehen und wo er dreimal am Tag niederkniet, um Gott zu preisen.⁷⁰⁸ Schließlich auch, wo er von seinen Neidern bei der Gesetzesübertretung beobachtet wird.

⁷⁰⁴ Fol. g6 va.

⁷⁰⁵ Bellm 1962, S. 13, Figur 7.

⁷⁰⁶ Dan 7,14.

⁷⁰⁷ Ez 1,28.

⁷⁰⁸ Dan 6,11.

Der ummauerte Bezirk mit den Löwen steht folglich für die Löwengrube, in die Daniel zur Strafe geworfen wurde. Die Bibel spricht zwar von einer Grube, auf deren Öffnung ein Stein gewälzt wurde⁷⁰⁹, doch ist an deren Stelle bereits in anderen Werken die Vorstellung eines ummauerten Hofes getreten, zu dem nur ein Tor Zutritt verschafft. Diese Auffassung zeigt zum Beispiel die entsprechende Darstellung aus der Koberger-Bibel (Abb. 34).

Zuletzt erinnert aber der Turm in seiner gesamten Anlage an einen Wehrturm oder besser an eine Wehrkirche, wenn auch in letzteren die sakralen Räume in den unteren Gewölben lagen, da sich oben die Verteidigungsräume befanden.⁷¹⁰ Für diesen Turm gibt es keine biblische Vorlage, und er ist symbolisch zu verstehen. Da Daniel in der Grube durch den Turm geschützt ist, können ihm die Löwen nichts anhaben. Somit spricht diese Darstellung auch Daniels Rettung an. Als Daniel am Morgen, nachdem er in die Grube geworfen worden war, wieder herausgeholt wurde, fand man an ihm nicht die geringste Verletzung, da er seinem Gott vertraut hatte.⁷¹¹ Das Motiv des Betenden kann daher als doppelt belegt gesehen werden. Einmal als Verstoß gegen König Darius' Gebot und das andere Mal als feststehender Glauben in der Grube.

Die Beischrift gibt zu unserer Beobachtung keine Auskunft. Sie führt lediglich aus, wie die Fürsten des Königs Darius den Propheten Daniel bei der Gesetzesübertretung beobachten und ihn beim König als Gesetzesübertreter anklagen, um ihn in die Löwengrube werfen zu lassen.⁷¹²

Lediglich die Feststellung kann erhoben werden, dass die Intention der Figur, wie sie aus der Beischrift hervorgeht, mit dem Artikel 5.1 II im Einklang steht, wonach der Herr in den Propheten verleumdet und angeklagt wurde.⁷¹³

Doch gegenüber der Beischrift ist die Bildauslegung, welche im Text zum Artikel eingebunden ist, ausführlicher. Der Text zeigt zunächst an Jeremias, wie die Propheten fälschlich angeklagt wurden⁷¹⁴ und leitet dann dazu über, dass dieses Verleumden in der 8. Figur bedeutet sei, „*die in dem sechsten capitel danielis geschriben steet*“⁷¹⁵: Die Fürsten haben König Darius dazu überredet, ein Gesetz zu machen, welches nur ihn anzubeten erlaubt. Ein Verstoß gegen dieses Gebot soll mit der Löwengrube geahndet werden. Dieses Gesetz haben die Fürsten aus Neid erdacht, weil sie keinen anderen Anklagegrund gegen Daniel finden konnten. In Erwartung, dass Daniel trotz des Gesetzes weiterhin in seinem Haus bei geöffneten Fenstern Gott anbeten werde, beobachteten sie ihn und fanden so einen Anlass, ihn vor dem König anzuklagen und ihn in die Löwengrube werfen zu lassen.

Fridolin beendet allerdings seine Paraphrase der Danielgeschichte nun nicht mit der Bestrafung Daniels, sondern führt weiter aus, wie Daniel in der Grube von Gott behütet und die Ankläger selbst von den Löwen zerrissen wurden. Erst hier schließt Fridolin mit den Worten: „*Das ist die acht figur*.“⁷¹⁶

Obwohl gemäß dem Artikel bei dieser Figur der Blick auf die unterschiedlichen Facetten der „Verunehrung“ gerichtet sein sollte, ruht er doch zu allererst auf dem Wehrturm, der beispielhaft Zeugnis dafür gibt, wie ein fester Glaube gleichsam eine Trutzburg den Gläubigen vor Bösem schützen kann. Ein Gedanke übrigens, den Fridolin auch im Zusammenhang mit den beiden Schlussholzschnitten im 3. Buch ausführt, indem er den Leser auffordert, sich mit dem Glauben gegen die bösen Feinde zu wappnen.⁷¹⁷

⁷⁰⁹ Dan 6,18.

⁷¹⁰ Vgl. Kolb 1977, bes. S. 32, 36, 38 und 54.

⁷¹¹ Vgl. Dan 6,24.

⁷¹² Fol. g5 rb.

⁷¹³ Fol. g6 va.

⁷¹⁴ Vgl. Jer 23; 26; 28.

⁷¹⁵ Fol. g6 vb.

⁷¹⁶ Fol. h1 ra.

⁷¹⁷ Fol. T6 ra. Siehe dazu das Kapitel 4.93.

Während der Text von Daniel vor allem ein Bild des verfolgten Gerechten zeichnet, dominiert also im Holzschnitt die Demonstration der Macht des Gebetes. Origines schreibt dazu in seinem *Libellus de oratione*, dass David die Mäuler der Löwen durch seine Gebete verschlossen habe, und verweist noch allgemein auf viele andere, welche ebenfalls die Münder von wilden Tieren und Menschen mit ihren Gebeten verschlossen hatten, damit diese ihre Zähne nicht einmal in die Nähe der von Christus erschaffenen Glieder bringen konnten.⁷¹⁸ Wie schon in der 6. Figur mit Joseph erfährt auch hier der Holzschnitt eine positive Wendung, obwohl er für Christi Leid stehen sollte. Dies belegt einmal mehr, inwiefern die Figuren dem Verständnis und der Erinnerung der Artikel dienen können, aber darüber hinaus auch weiterführende Gedanken enthalten, die jedoch aufgrund der antithetischen Konzeption des Schatzbehalters thematisch lediglich angerissen, jedoch nicht ausgeführt werden können.

Wie schon in der 1. Figur das Motiv der Kirchenabbreviatur, in der 4. Figur das Motiv des kelchförmigen Brunnens oder aber in der 7. Figur das Motiv des Zeltes wird auch hier wiederum ein Motiv als Symbol eingesetzt. Anders als die anderen Symbole ist die Bedeutung des Wehrturms hier geradezu selbstredend. Zudem steht dieses Symbol deutlicher als die anderen in einem ungewöhnlichen Kontext, wodurch der Betrachter gezwungen ist, nach der hintergründigen Bedeutung zu fragen.

4.9 Die 9. Figur

Die 9. Figur vereint in einem Bild drei Martyrien. In der Bildmitte sieht man einen König auf einem Baldachinthron sitzen, der offensichtlich den Befehl zur Steinigung eines Mannes gibt, der in der linken unteren Bildecke mit dem König diskutierend gezeigt wird. Hinter diesem Mann stehen zwei Schergen, von denen einer mit beiden Händen einen großen Stein über den Kopf hält, um ihn mit voller Wucht auf das Opfer zu werfen. Der andere Scherge hält in einem Arm drei kleinere Steine und holt mit seiner Rechten gleichsam zum Wurf aus. Der Mann, der hingerichtet werden soll, besitzt keine Attribute. Lediglich eine Gruppe betender Menschen knien ihm gegenüber. Im Hintergrund sieht man rechts des Thrones, wie ein am Boden kniender Mann einem anderen, auf dem Rücken liegenden Mann den Bart rauft. Ein Mann und eine Frau sind ähnlich wie die betende Gruppe im Vordergrund Zeugen des Martyriums. Ganz zuoberst sieht man schließlich einen Mann in einen aufrecht stehenden Baumstamm eingespannt, während sein Körper von zwei Männern mit einer Zugsäge durchtrennt wird.

Ohne Zweifel wird mit dem Zersägen das Martyrium des Jesaja angesprochen.⁷¹⁹ Das Martyrium geht auf eine Legende zurück, welche die *Historia scholastica*⁷²⁰ erzählt: Jesaja sei wegen seiner Strafreden gegen König Manasse mit einer Baumsäge mittendurch geschnitten worden.⁷²¹

⁷¹⁸ „In Babylónico laco leonum ora Danielis precibus obturantur. (...) Quid nesesse est et alia commemorare, quotque beluis in nos efferatis, malignis inquam spiritibus, hominibusque saevis occurrentes, eorum saepe precibus suis ora obstruxerunt, cum ne admovere quidem dentes potuerint his (membris) nostris Christi membris effectis.“; vgl. dazu PG 11, Sp. 454; siehe auch LCI 1, Sp. 469, s. v. „Daniel“ (H. Schlosser).

⁷¹⁹ Siehe dazu Kautzsch 1975, S. 124 ff.; Hennecke 1924, S. 303 ff.; Riebler 1928, S. 482-483.

⁷²⁰ *Historia Scholastica Eruditissimi Viri Magistri Petri Comestoris*, CAP. XXXII: *De Manasse et morte Isaiae*, in: PL 198, Sp. 1414.

⁷²¹ Vgl. auch Appuhn 1981, S. 48-49, Kap. 21 (23) und S. 100. Das Motiv des Jesaja, der sich in einem hohlen Baum versteckt hatte, geht auf eine jüdische Version der Martyriumslegende zurück. Die christliche Version zeige den an den Beinen aufgehängten Jesaja; siehe dazu Niesner 1995, S. 243.

Gegenüber Jesajas Identifikation ist das Motiv des Bartraufens weniger eindeutig. Richard Bellm vermutet in der kleinen Gruppe rechts unter der Marter des Jesaja die Darstellung des falschen Propheten Hananja⁷²², der das Jochholz vom Nacken des Propheten Jeremia nahm und entzwei brach.⁷²³ Er griff offensichtlich auf den Gegenwurf 5.1 zurück, weil in ihm das Ereignis vom falschen Propheten Hananja erwähnt wird.⁷²⁴

Doch ist von diesem Jochholz nichts zu sehen. Statt nur das Naheliegendste aus dem Text auf das Motiv zu übertragen, stellt sich vielmehr die Frage, ob aufgrund der Nähe der Vierergruppe zu Jesaja nicht ein weiteres Ereignis aus dessen Vita zu sehen ist. Denn ganz offensichtlich bekommt der in Gebetshaltung befindliche Mann den Bart gerauft, was an den Vers „*dedi genas vellentibus*“ aus dem Lied über den Gottesknechten erinnert.⁷²⁵

Dieser Vers, „ich gab den Raufenden die Wangen“, ist eine bedeutende ikonografische Stelle, welche in der Passionsliteratur immer wieder in Zusammenhang mit dem Ausreißen der Kopf- und Barthaare Christi gebracht wurde.⁷²⁶ So schreiben zum Beispiel die *Meditationes* über Maria, die bei der Grablegung Christi dessen zerrauften Bart betrachtet haben soll: „Man liest in einer Schrift, einer Dienerin Gottes sei geoffenbart worden, man habe den Herrn die Haare zum Spott geschoren und den Bart zerrauft. Die Evangelisten freilich berichten nichts darüber. Doch deutet die Heilige Schrift an, dass ihm der Bart zerrauft wurde. So sagt Jesaja, in der Person des Herrn redend: Meinen Leib gab ich den Schlagenden und meine Wangen den Raufenden.“⁷²⁷

Dagegen mag man bei dem Mann, der gesteinigt werden soll, sich nicht so recht auf eine Person festlegen wollen, da ihm keine Attribute beigelegt sind. Am nahe liegendsten scheint aber der Prophet Jeremias. In gewisser Hinsicht würden mit ihm im Doppelgegenwurf die vier großen Propheten Daniel, Ezechiel sowie Jesaja und Jeremias angesprochen.⁷²⁸ Zudem würde für Jeremias sprechen, was die *Concordantia caritatis* darlegt. Darin werden Christi Ausspruch „*Nemo propheta in patria*“, Jesaja, der zersägt wird, und Jeremias, der gesteinigt wird, in einen Zusammenhang gestellt.⁷²⁹ Gerade beim Gedanken, dass niemand Prophet in seinem eigenen Land sein könne, ist zu wissen, dass Jeremia gegen seinen Willen in die Gefangenschaft nach Ägypten geführt wurde und dort starb.⁷³⁰ Dieser Themenkomplex knüpft somit sinnfällig an den vorausgegangenen Gegenwurf von den Patriarchen und Propheten in der Fremde an.

Im Unterschied zur 8. Figur wird jedoch eines deutlich. Formal wie inhaltlich steht nun nicht mehr die Anklage und Verleumdung im Vordergrund, sondern die Tötung der Propheten.

Bleibt daher noch die Frage nach den beiden Gruppen der Betenden zu klären. Richard Bellm bezeichnet die Gruppe im Vordergrund lediglich als „Beter“, ohne weitere Ausführungen dazu zu machen.⁷³¹ Nach Erich Abraham sei die fragliche Gruppe sogar der Steinigung als eine „sachlich vollkommen bedeutungslose Entsprechung“ gegenübergestellt.⁷³²

⁷²² Jer 28,10.

⁷²³ Bellm 1962, S. 14, Figur 9.

⁷²⁴ Fol. g6 vb.

⁷²⁵ Jes 50,6.

⁷²⁶ Vgl. Marrow 1979, S. 68-79.

⁷²⁷ Rock 1929, S. 245.

⁷²⁸ Fridolin kommt selbst auf die vier großen Propheten zu sprechen und bezeichnet Jesaja als größten und vornehmsten unter ihnen; siehe dazu fol. h1 rb.

⁷²⁹ Tietze 1904, Sp. 82, CC Nr. 50.

⁷³⁰ LCI 2, Sp. 387, s. v. „Jeremias“ (Adelheid Heimann). Siehe auch Isidorus Hispalensis: *De ortu et obitu patrum qui in scriptura laudibus efferuntur, caput XXXVIII, 73*: „Jeremias ...ad ultimum apud Taphnas in Aegypto a populo lapidatur.“

⁷³¹ Bellm 1962, S. 14, Figur 9.

⁷³² Vgl. Abraham 1912, S. 173

Diese Einstellung verkennt allerdings die emblematische Auffassung der Motive, die bisher immer planvoll in den Holzschnitten eingesetzt wurden. Während die Marter und das Bartraufen auf das Leiden in Form der Verfolgung und Tötung abheben, weisen die Gruppen der Betenden genuin auf positive Aspekte und damit auf die Würde Christi, welche die 1. Artikel behandeln. Da theologisch eine „Anbetung“ der Propheten schwerlich vorstellbar ist, wäre allenfalls eine „Verehrung“ der Propheten denkbar.

Eine Parenthese zum Gegenwurf 5.2 liefert schließlich den entscheidenden Hinweis. Denn sie polarisiert das heilige Leben sowie den Tod der Gerechten. Während im Holzschnitt also die Marterszenen deren Tod aufgreifen, sind die Knienden wohl als mnemotechnische Zeichen für das verehrungswürdige Leben der Gerechten aufzufassen. Fridolin genügte es offensichtlich nicht, nur das Martyrium zu zeigen, sondern er fordert visuell dazu auf, die Märtyrer zu verehren und ihres heiligen Lebens zu gedenken. Letztlich mit der Absicht, nicht nur auf ein Ereignis aufmerksam zu machen, sondern die Größe der Ungerechtigkeit zu erkennen, also den Betrachter emotional zu berühren.

Die 9. Figur gehört schließlich zum 2. Artikel des Gegenwurfs 5.2, welcher die Verfolgung und Tötung der Patriarchen zum Thema hat. Erstaunlicherweise zeige aber nun die Figur gemäß der Bildauslegung nicht Jeremias, sondern Zacharias, der das Volk wegen seines Götzendienstes rügte und daher auf Befehl Königs Joasch im Hof des Hauses gesteinigt wurde, obwohl Zacharias' Vater den König einst als Pflegekind angenommen hatte.⁷³³

Weiterhin heißt es in der Bildauslegung, dass Jesaja auf Befehl Königs Manasse mitten auseinander gesägt worden sei, obwohl Manasse ein Sohn von Jesajas Tochter Aphsiba gewesen sei. Jesaja sei unter den vier großen Propheten der größte und vornehmste. Er habe einen solch harten Tod gelitten durch sein eigenes Blut um der Gerechtigkeit willen in der Figur Christi, in dessen Person er spreche im Anfang seines Buches: „Ich habe Söhne erzogen und emporgebracht und sie haben mich geschmäht.“⁷³⁴ Die 9. Figur erweitert somit das Leiden der Verleumdung aus der 8. Figur um die Tötung der Propheten. Zum Motiv des Bartraufens erwähnt der Text allerdings nichts wie auch zu den Betenden.

Die Bildauslegung überrascht nun angesichts der künstlerisch unbestimmt gelassenen Deutung des Gesteinigten. Wie mit der 16. Figur jedoch explizit aufgezeigt werden kann, stellt das Zulassen motivischer Mehrdeutigkeiten eine durchaus gesuchte Form der Bildgestaltung dar.

Insofern spricht aus der Perspektive des Textes für die Deutung als Zacharias die empörende Gewissenlosigkeit und Ungeheuerlichkeit, mit der die Könige die Propheten ihrer Hinrichtung überantworten: Denn der eine König stand in der Schuld von Zacharias' Vater, der andere war sogar Jesajas Enkel.

Doch aus der Perspektive des Holzschnittes spricht neben den bereits genannten Gründen der Kontext des gesamten 5. Gegenwurfs dafür, in Zacharias weiterhin auch Jeremias zu erkennen. Dadurch, dass in der 7. Figur neben Daniel geradezu tautologisch Ezechiel einbezogen wurde, drängt sich dem Betrachter Jeremias neben Jesaja geradezu als Vierter der großen Propheten auf. Die formale Unbestimmtheit war daher sicherlich von Fridolin gesucht worden.

Die Betrachtung von Christi Leiden soll nun aber möglichst zu Herzen gehen.⁷³⁵ Auch daher wurde Zacharias statt Jeremias im Text genannt. Jeremias Tod durch die Hand seines eigenen Volkes ist zwar tragisch, aber eben auch legendär.⁷³⁶ Zacharias Tod dagegen durch

⁷³³ Vgl. 2 Chr 23. Fridolin verweist zudem auf das „*ander buch der Tag, ii paralip[omenis], vicesimoquarto cap[itulo]*“, also 2 Chr 24. Siehe dort besonders die Verse 20-23.

⁷³⁴ Jes 1,2.

⁷³⁵ Vgl. das Kapitel 2.1.1.

⁷³⁶ Siehe die Anmerkung oben zu Jeremias.

das Mündel seines Vaters, also durch seinen „Bruder“ ist dabei noch sehr viel erschütternder und dazu biblisch überliefert.⁷³⁷

Und auch im Holzschnitt ergibt die Hervorhebung von Zacharias' Steinigung Sinn, obwohl Jesaja nach Fridolins Bekunden der Ehrwürdigste unter den Propheten ist. Denn dadurch wird die Aussage des Holzschnittes geradezu pointiert. Denn diejenigen, die Götzen dienen, töten Zacharias auf eine Weise, wie man es mit Gotteslästerern zu tun pflegt.⁷³⁸ Oder anders gesagt: der Gott lobende Prophet wird als Gotteslästerer verfolgt, wodurch die Begriffe Lob und Lästerung eine antithetische Gewichtung gemäß der dem Buch zugrunde liegenden Konzeption erfahren. Diese Antithese zu erkennen bedingt jedoch wiederum, das Leben der Heiligen zu betrachten, zu dem die Gruppe der Betenden einladen.

4.10 Die 10. Figur

Die 10. Figur zeigt die Opfertiere des Alten Testaments. In einer Landschaft stehen sich zwei Rinder auf ihren Hinterläufen gegenüber. Das eine Rind ist aufgrund des Euters als eine Kuh zu erkennen. Zwischen den Rindern stehen sich in gleicher Haltung ein Widder sowie ein Geißbock gegenüber. Hinter den paarweise angeordneten Tieren erhebt sich ein Baum, um den sich eine Herde Schafe versammelt hat. Ein Vogel ist am Boden zwischen den Böcken, weitere Vögel sind in der Luft um der Baumkrone herum zu erkennen. Ein Felsmassiv und eine Baumgruppe begrenzen jeweils an einer Seite des Bildes den Blick in die Landschaft.

Allein aus dem Holzschnitt lässt sich die Bedeutung der Tiermotive nicht entnehmen. Der Kolumnentitel spricht die Präfiguration Christi in den alttestamentlichen Opfern an und die Einleitung in die neue Fünfergruppe führt aus, dass die lebendigen Tiere gemäß ihrer natürlichen Eigenschaften für das Leben, die Würde und Tugenden Christi stünden, deren Opferung aber für sein Leiden.⁷³⁹ Schließlich führt Fridolin die Tiersymbolik aus: Der Ochse deute auf die Stärke, den Nutzen und Gehorsamkeit. Er trägt sein Joch wie Christus, der gehorsam das Gesetz für uns alle auf sich genommen hat. Die Kälber bedeuten die Jugend, die Schafe die Geduld und Einfalt, die Widder die Sinnesfreude, die Lämmer die Zartheit, die Böcke die Gleichheit des sündigen Fleisches⁷⁴⁰, die Tauben die Sanftmut und Einfältigkeit, die Turteltauben die Keuschheit und die Sperlinge die Lebendigkeit.⁷⁴¹

Längst werden nicht alle genannten Tiere in der 10. Figur gezeigt.⁷⁴² Offensichtlich beschränkte man sich auf eine Auswahl, die es kunstvoll in einem Bild zu arrangieren galt. Daher führt Fridolin noch an, dass der Herr desgleichen in allen reinen Opfertieren bedeutet sei. Auffällig ist auch, dass im Bild den Tieren keine Attribute beigelegt sind, um sich deren jeweiligen Eigenschaften leicht einprägen zu können. Doch geht es im Schatzbehälter nicht so sehr um die Würde Christi als vielmehr um sein Leiden, welches dem Menschen allein als Verdienst anzurechnen ist. Dennoch zeigt diese Vorgehensweise, wie wichtig es an verschiedenen Stellen des Schatzbehälters ist, Inhalte aus dem Text auf die Holzschnitte

⁷³⁷ Siehe die Anmerkung oben zu Zacharias.

⁷³⁸ Zur Steinigung als Strafe für Gotteslästerer siehe Lev 24,16 oder auch Benz 1984, S. 62. Siehe auch die Figur 24 mit der versuchten Steinigung Christi.

⁷³⁹ Fol. h2 ra.

⁷⁴⁰ Fridolin fügt hierzu an, dass Christus zwar ohne Sünde durch den Heiligen Geist empfangen wurde, aber vom Ursprung her aus dem Geschlecht Davids war.

⁷⁴¹ Vgl. auch Bock 1991, S. 223 und 225.

⁷⁴² Siehe auch allgemein die Auflistung der vielen Opfertiere im Buch Levitikus.

schlichtweg zu übertragen, damit die jeweiligen Motive auch an bestimmte Inhalte zurückverweisen können.

Die 10. Figur ist schließlich die einzige, zu der eine Anweisung zur Ausmalung beigegeben wurde: „Und wenn man die egenanten tyer will mit varben austreichen, so sol die ku rot geferbt werden.“⁷⁴³

4.11 Die 11. Figur

So folgt denn auch mit den Figuren 11 und 12 eine Doppelseite, auf der fünf Arten gezeigt werden, diese Tiere zu opfern. In der 11. Figur stehen in einer hügeligen Landschaft zwei alttestamentliche Priester, von denen einer einen Geißbock an beiden Hörnern gepackt hält, während der andere seine rechte Hand auf dessen Kopf legt und seine Linke in einem Redegestus hält. Im Hintergrund liegen rechts oben auf einem Hügel die Häupter eines Bären, eines Hundes, eines Löwen, eines Ebers sowie eines Wolfes. Links davon in einer Senke steht ein dritter Priester, der mit einem Beil auf ein Rind einschlägt.

4.12 Die 12. Figur

Die 12. Figur zeigt in der oberen Hälfte vor einem gotischen Kirchengebäude einen weiteren Priester vor einem Altar mit einem Aufsatz in Form der mosaischen Gesetzestafeln. Während er mit einem Stock auf ein Lamm auf dem Altar weist, begießt er mit einer Kanne den Sockel des Altars. In der unteren Bildhälfte füllt ein weiterer Mann Asche aus einer langstieligen Schöpfkelle in einen Wasserkrug, neben dem ein Gefäß in Form eines Weihwasserkessels steht und ein Ysopenstab liegt. Am rechten Rand in der Höhe der Bildmitte sieht man schließlich den Kopf eines Rindes aus einem lodernden Scheiterhaufen ragen.

Wie man der Bildauslegung entnehmen kann, werden hier alttestamentliche Opferarten gezeigt. Man hat dem Sündenbock die Sünden des ganzen Volkes Israel auferlegt, und ihn in die Wüste geschickt, damit er dort von wilden Tieren, welche die Tierhäupter symbolisieren, zerrissen werde. Man hat die Tiere totgeschlagen, ihr Blut vergossen, verbrannt sowie aus deren Asche Weihwasser gewonnen. In diesem Zusammenhang führt Fridolin noch zum Sündenbock aus, dass die 11. Figur eigentlich anders dargestellt sein sollte. Der „Bischof“ allein sollte seine beiden Hände auf das Haupt des Bocks zur Entsühnung des Volkes legen und dann den Bock einem Mann übergeben, der eigens dazu bestellt ist⁷⁴⁴, das Tier in die Wüste zu schicken.⁷⁴⁵ Es liegt nahe, diesen Mann in dem anderen Geistlichen zu erkennen, der den Bock mit beiden Händen fest an den Hörnern gepackt hält.

Aus den Beischriften ist zu entnehmen, dass das Motiv des Sündenbocks für den Artikel 6 II (Christus hat den Fluch des Ungehorsams auf sich genommen) steht.⁷⁴⁶ Das Motiv des Tötens steht für den Artikel 7 II (Christus wurde als nutzlos angesehen).⁷⁴⁷ Das Motiv des

⁷⁴³ Fol. h2 rb. Vgl. das Schatzbehalter-Exemplar in Melbourne (siehe im Anhang die Liste der Exemplare): Dort steht unter dem Holzschnitt gedruckt: „ku rot“. Zur Bedeutung der roten Kuh als Mittel zur Herstellung von „Reinigungswasser“ siehe Num 19,2 sowie das Kapitel 4.12.

⁷⁴⁴ Vgl. Lev 16,21.

⁷⁴⁵ Fol. h3 r.

⁷⁴⁶ Fol. h3 rb.

⁷⁴⁷ Vgl. fol. h4 vb: Was nutzlos ist, wird getötet.

Blutvergießens für den Artikel 8 II (Das heilige Blut Christi wurde gering geachtet). Das Motiv des Verbrennens für den Artikel 9 II (Christus ist wegen seiner guten Taten gehasst worden).⁷⁴⁸ Sowie das Motiv des Weihwassers für den Artikel 10 II (Christi Lebenswerk als Mittel zur Seligkeit wurde verachtet).⁷⁴⁹

Für die weiteren Überlegungen ist die Kenntnis von Bedeutung, woher Fridolin die Zusammenstellung der fünf alttestamentlichen Opferarten übernommen haben könnte. Vier der fünf Opferungen werden allein in Levitikus 16 aufgeführt. In diesem Kapitel entsühnt der Hohepriester am Versöhnungstag sich, die Priester und das Volk für alle Vergehen, um daraufhin das Allerheiligste des Tempels zu betreten. So zählen zum Sündopfer das Schlachten, das Blutvergießen, der Ritus mit dem Sündenbock sowie das Brandopfer. Aus früheren Überlegungen wissen wir, dass sich Fridolin in seinen Ausführungen über das Weihwasser auf Numeri 19 mit zum Teil wörtlichen Zitaten bezieht.⁷⁵⁰ Diese Zusammenstellung geht nun aber nicht etwa auf Fridolin selbst zurück, sondern ist in dieser Form bereits in der *Historia scholastica* anzutreffen.⁷⁵¹

Interessant sind nun deren Gemeinsamkeiten. Auch in Numeri wird das Reinigungswasser ein Sündopfer genannt⁷⁵², welches den Unreinen entsündigt. In Anlehnung an Vers 13⁷⁵³ schreibt Fridolin in der Beischrift: Mit dem Weihwasser würden die Unreinen besprengt und gereinigt, damit sie an die heiligen Stätten treten können.⁷⁵⁴ Im ersten Teil des Schatzbehalters im gleichen Kontext über das Weihwasser spricht Fridolin anstelle heiliger Stätten von Kirchen.⁷⁵⁵ In der Auslegung zum Artikel 10 II schreibt Fridolin, dass ohne Weihwasser kein Unreiner in den Tempel oder in die Heiligkeit gehen konnte⁷⁵⁶, und am Ende dieser Auslegung, dass niemand ohne die Mittel der Heiligkeit, Gerechtigkeit sowie der Reinigung in das Himmelreich eingehen könne⁷⁵⁷. Demnach ist allen Opferarten gemeinsam, dass es sich um Sündopfer handelt, welche von den Sünden reinigen und erst das Eintreten in einen heiligen Bezirk ermöglichen. Daher trifft man auch auf dem Holzschnitt im Vordergrund prominent die Darstellung eines Weihwasserkessels an, der auf die reinigende Besprengung der Gläubigen anspielt.⁷⁵⁸

Der Zusammenhang zwischen den Opferarten und den Gegenwürfen schließlich stellt sich zum Teil etwas locker dar, mag aber den mnemotechnischen Bedingungen insofern genügen, als sich der Leser mit der Übertragung von Inhalten aus dem Text auf formal nahe kommende Motive in den Holzschnitten behelfen kann.⁷⁵⁹ Unerwähnt im Text bleiben allerdings wiederum einige ikonografische Auffälligkeiten, die an dem Kirchengebäude im gotischen Stil sowie am Lamm auf dem Altar beobachtet werden können. Denn für beides gibt es in der Bibel keine Überlieferungen. Einen Schlüssel für die Deutung der genannten Motive scheint aber die 15. Figur zu enthalten, sodass erst in deren Zusammenhang der Versuch unternommen werden soll, den tieferen Sinn der 12. Figur zu erschließen.

⁷⁴⁸ Bindeglied zwischen Bild und Artikel ist der Gedanke des in Liebe entbrannten Herzens Christi. Je tiefer der Mensch in Sünde fällt, desto stärker geht dies Christus zu Herzen; vgl. fol. h5 ra.

⁷⁴⁹ Wenn man einen Menschen für schädlich angesehen hat, dann wurde er zu Pulver verbrannt als Zeichen, dass nichts von ihm übrig bleiben solle. Als Vergleiche werden Ketzer, Zauberer, Hagelsiederinnen, Fälscher und dergleichen angeführt; vgl. fol. h5 rb.

⁷⁵⁰ Siehe Text 6 im Anhang.

⁷⁵¹ Vgl. Vollmer 1925, S. 228-231.

⁷⁵² Num 19,9.

⁷⁵³ „Wer sich nicht entsündigt, der verunreinigt die Wohnstätte des Herrn.“

⁷⁵⁴ Fol. h3 rb.

⁷⁵⁵ Fol. e3 vb.

⁷⁵⁶ Fol. h5 rb.

⁷⁵⁷ Fol. h5 va.

⁷⁵⁸ Vgl. LexMA 8, Sp. 2074-2076, s.v. „Wassergefäße“ (V. H. Elbern).

⁷⁵⁹ Siehe auch bes. das Kapitel 2.2.2.3.3 mit der Auslegung der 12. Figur im 1. Buch des Schatzbehalters.

4.13 Die 13. Figur

Anders als in den vorherigen Figuren, welche das Leid Christi in Form von alttestamentlichen Opfer verkörpern, behandeln nun die zehn Holzschnitte in der nächsten Fünfergruppe verschiedene Würden Christi. Der Text vor der 13. Figur führt in diese Holzschnitte eigens ein. Demnach seien in ihnen fünf Gegenwürfe thematisiert, in denen Menschen und ihre Geschichten die jeweiligen Würden repräsentierten. Zu den Würden zählt Fridolin die des Erstgeborenen, des zum Priester oder König Gesalbten, des Patriarchen, des Fürsten bzw. des Ritters sowie des Nasiräers.⁷⁶⁰ Entsprechend lauten alle Kolumnenüberschriften in dieser Gruppe gleich und geben an, dass „*alle wirdigkeit hat cristum bedeut.*“

Demgemäß enthalten die Figuren Darstellungen, welche die jeweiligen Würden, aber auch ihre Antithesen verbildlichen. Allerdings gehen die Figuren über die von Fridolin festgelegten Inhalte hinaus und sprechen auf unterschiedliche Weisen dennoch auch Opfergedanken an, auf die weder die Einleitung zur Fünfergruppe noch die Gegenwürfe selbst hinweisen.

Erst am Ende der Fünfergruppe fügt Fridolin die leicht zu überlesende Information an, man solle aus den direkt vorausgegangenen Gegenwürfen erkennen, wie der Herr aus Liebe, freiem Willen, Gehorsam, Gebot und Gelöbnis in den Tod geopfert wurde.⁷⁶¹ Doch selbst dieser Hinweis geht nicht weit genug, da der von „Geschäftswegen gehetzte Laie“ womöglich, falls überhaupt, darin nur die Gegenwürfe 13 bis 15 angesprochen sah, welche die Opfer Abrahams, Jephthas und Samsons zeigen. Dass aber dieser Opferaspekt bei Abraham und Jephtha anders gelagert ist, als man zunächst annehmen möchte, und dass auch die übrigen Gegenwürfe dieser Gruppe Christi Opfertod zum Inhalt haben, erschließt der Text nicht. Wie sehr die Bilder also auf immanente Methoden der Wahrnehmungssteuerung angewiesen sind, zeigt besonders die nun folgende 13. Figur.

Die 13. Figur⁷⁶² gibt den Blick in einen Chorraum einer Synagoge frei. Im Hintergrund sieht man in einer Apside einen Altar mit den mosaïschen Gesetzestafeln stehen. Im Vordergrund eine Mensa, an der zum Betrachter gewendet ein Priester steht, der zu seiner Rechten von einem Mann mit aufgeschlagenem Buch assistiert wird. Der Geistliche hält auf dem Altar ein Kleinkind fest, dessen Mutter links vom Altar in Gebetshaltung steht. Während ein Mann hinter der Mutter zum Geldbeutel an seinem Gürtel greift, trägt von rechts eine Frau ein weiteres Kind zum Altar. Schließlich sieht man noch die Rückenfigur einer vor dem Altar knienden Frau, welche ihr in Tüchern gewickeltes Kind regelrecht darzureichen scheint.⁷⁶³

Richard Bellm bezeichnet die Darstellung dieser Figur als eine Beschneidung, obwohl davon nichts auf dem Bild zu erkennen ist. Richard Bellm gibt als Begründung den auf das Bild folgenden Text an, der jedoch nichts in dieser Richtung enthält.⁷⁶⁴ Möglicherweise bezieht sich Bellm auf ein falsch gebundenes Exemplar des Schatzbehalters. Vielmehr zeigt die 13. Figur die Auslösung der Erstgeborenen.

⁷⁶⁰ Fol. h5 v.

⁷⁶¹ Fol. k4 rb.

⁷⁶² Siehe auch das Fazit im Kapitel 4.22.

⁷⁶³ Pfeiffer 1969a, S. 293-294 sieht in dieser Darstellung die Darbringung eines ehelichen und zweier unehelicher Kinder und spricht die kniende Mutter als eine Dirne an. Zu einer völlig anderen Deutung kommt die vorliegende Arbeit weiter unten. Ebd. wird als eine mögliche Vorlage für das Motiv der knienden Frau auf die „Grablegung Christi“ aus dem Umkreis des Dirk Bouts verwiesen. Tatsächlich steht unserem Motiv das Werk eines Nachfolgers näher (vgl. Kisters 1963, S. 13, Nr. 62, Taf. 73) als das von Dirk Bouts selbst (vgl. Smeyers 1998, S. 101, Abb. 28).

⁷⁶⁴ Bellm 1962, S. 15, Figur 13. Zudem versucht Richard Bellm die Inschrift am Altar mit „*circumcisio christi*“ aufzulösen und fühlt sich wohl beim Anblick der Figur allgemein an Darstellungen der Beschneidung erinnert, die auf einem Altar erfolgt; siehe dazu *Spiegel menschlicher Behaltnuss*. Speyer: Peter Drach, 1481, fol. 20r (TIB 83, S. 25, Nr. 1481/69).

Dieses Thema ist zudem auch auf der Capestrano-Tafel in einem Bild wiedergegeben, welches trotz kleinerer Variationen keine Zweifel an der Bedeutung lässt (Abb. 35). Auf dem Bild ist ein Altar in einem Raum wiedergegeben, hinter dem wie im Holzschnitt der Priester steht. Das Kind auf dem Altar ist mit seinen Eltern nun spiegelverkehrt wiedergegeben. Zudem wendet sich die Mutter auf der Tafel stärker vom Betrachter ab und verdeckt zudem fast vollständig ihren Begleiter. Im Gegensatz zum Holzschnitt sieht man hier den Priester, wie er mit seiner Hand fünf Geldstücke aufliest, die auf der Mensa liegen. Zwei weitere Frauen mit ihren Erstgeborenen auf den Armen stehen zu seiner Rechten. Die vordere der beiden Frauen legt ihrerseits die erforderlichen fünf Geldstücke für die Auslösung ihres Kindes auf den Tisch. Der Assistent steht zum Teil verdeckt hinter dem Priester mit einem Buch, welches er geschlossen in seinem Arm hält.

Während in der Tafel das Auslösen der Erstgeborenen mit Geld dominiert, tritt im Schatzbehälter an dessen Stelle der Gedanke, die Erstgeborenen Gott zu opfern. Dies zeigt sich im Holzschnitt nicht nur im Fehlen des Lösegeldes, sondern vor allem in der Darstellung der knienden Frau, die man zumeist in Darstellungen der Darbringung Christi antrifft, worin sie Turteltauben für das Opfer bereithält wie zum Beispiel in einer Tafelmalerei von Michael Wolgemut (Abb. 36).⁷⁶⁵ Zudem zeigt die 13. Figur nicht von ungefähr Ähnlichkeiten mit der 35. Figur, welche aus einer seitlichen Sicht auf den Altar die Darstellung Christi im Tempel zeigt. Doch sind es in der 13. Figur eben nicht die Tauben, sondern ihr Erstgeborener, den sie als Opfer darbringt.

So betont auch die Beischrift gleich zu Beginn, dass in der 13. Figur die erstgeborenen Knaben Gott geopfert werden. Diejenigen unter ihnen, welche keine Leviten sind, werden ausgelöst.⁷⁶⁶ Entsprechend gehöre die Figur zum Artikel 11 I, da Christus ebenso geopfert und ausgelöst worden sei.⁷⁶⁷ Der 1. Artikel führt entsprechend in aller Kürze als erste der fünf Würden schlicht Christi Erstgeburt an.⁷⁶⁸

Die Auslegung des Artikels führt schließlich allein Bibelquellen an, welche Christus als Erstgeborenen bezeichnet.⁷⁶⁹ Die Intention der Auslegung steht damit im Gleichklang mit dem Artikel. Eine Betonung des Opfergedankens wie in der Beischrift fehlt. Insofern überrascht hier die größere Nähe der Capestrano-Tafel zur Auslegung als die des Holzschnittes. Denn die Tafel hebt evident die Auslösung hervor und bildet so eine geeignete mnemotechnische Brücke zum Artikel von der Erstgeburt.

Dem Holzschnitt reichte aber offensichtlich diese Form der Darstellung nicht. Indem er auf die Geldstücke verzichtet, wird thematisch die Auslösung der Erstgeborenen zugunsten einer stärkeren Betonung des Opfern zurückgesetzt. Nicht zufällig hat man im Holzschnitt die Szene zudem weiter in den Hintergrund gerückt, um im Vordergrund Raum für die Opfer bringende Frau zu schaffen.

Inwiefern hier das Bild ein Zeichen für den entsprechenden Artikel ist, konnte gezeigt werden. Weswegen aber auch der Opfergedanke so stark betont wird, kann erst in einer Rückschau im Kapitel 4.22 dargelegt werden.

⁷⁶⁵ Oder vgl. auch Pfeiffer 1969a, Taf. 10.

⁷⁶⁶ Vgl. Num 3,44-51.

⁷⁶⁷ Fol. h5 vb. Siehe die Anspielung auf Lk 2,23-24; siehe auch die Figur 35. Als Erstgeborener war Christus ein Nachkomme Davids und nicht etwa Levis.

⁷⁶⁸ Fol. i1 ra.

⁷⁶⁹ Siehe auch Text 4 im Anhang.

4.14 Die 14. Figur

Auf der Rückseite der 13. Figur folgt die 14. Figur mit Josephs Verkauf. Während Joseph von seinen Brüdern aus einer Zisterne gezogen wird, zahlen vorbeiziehende Kaufleute aus Midian, deren beladenen Kamele im Hintergrund zu sehen sind, einen von seinen Brüdern aus. Im Vordergrund sieht man noch Schafe weiden.

Zieht man als Vergleich zum Beispiel Josephs Verkauf aus der Koberger-Bibel (Abb. 37) heran, welche zeigt, wie die Brüder Joseph aus der Zisterne ziehen, während sich die midianitischen Kaufleute erst von rechts dem Geschehen nähern, dann fällt im Schatzbehälter die Betonung des Bezahlens auf. Während der Gedanke des Verkaufens auf der Capestrano-Tafel noch bei der Auslösung der Erstgeborenen angesprochen war (Abb. 35), hat sich dieser im Schatzbehälter von der 13. Figur auf die Darstellung von Josephs Verkauf verlagert. Dies war wohl nötig, um vordergründig die 13. Figur stärker als einen Artikel der Würde, aber die 14. Figur als einen Artikel des Leids zu konzipieren. Denn als solcher ist der Verkauf durch die eigenen Brüder zwangsläufig zu sehen.

Dies zu verstehen hilft die Beischrift. Sie stellt Josephs Verkauf heraus und gibt noch einen Ausblick auf dessen kommende Erhöhung in Ägypten, der sich seine Brüder unterwerfen müssen. Sie ordnet die Figur dem Artikel 11 II zu, weil Christus, der als ein Erstgeborener von den Priestern bei der Auslösung freigekauft wurde, ihnen verräterisch wieder zurück verkauft worden sei. Damit wird auf den Verrat des Judas angespielt, wie auch die Auslegung des Artikels erkennen lässt.⁷⁷⁰ Die Bildauslegung bringt es schließlich auf den Punkt, wenn es dort heißt: Das Verkaufen Josephs stünde für das Verkaufen Christi. Darauf folgt eine Begründung, weswegen Joseph, der ältere Brüder hatte, als Erstgeborener bezeichnet wird. So sei er der Erstgeborene Jakobs nicht etwa nach der Ordnung der Geburt, sondern nach der Freiheit und des Erbteils und der Würde, als es das „Buch der Tag“ angibt.⁷⁷¹ Zudem war er der Erstgeborene Rahels.⁷⁷² Darum stünde er auch für Christus, wie der heilige Papst Leo in seinem Werk *De pascali sacramento*⁷⁷³ meint: Christus ist der, der in Joseph verkauft ... wurde.⁷⁷⁴

4.15 Die 15. Figur

Die 15. Figur⁷⁷⁵ zeigt Moses, der Aaron und seine Söhne zu Priestern weiht. Grundsätzlich lehnt sich die Darstellung an das Motiv aus der 12. Figur an, welches den Blut vergießenden Priester am Altar dem Kirchengebäude zeigt. Statt einer gotischen Kirche blickt man hier aber auf einen Kuppelbau, neben dem wie in der 12. Figur ein Baum steht, der je zur Hälfte grünt und verdorrt. Rechts davon wird der Blick auf eine Flusslandschaft frei. Im Vordergrund steht Moses⁷⁷⁶ neben einem Altar mit den mosaïschen Gesetzestafeln. Auf der

⁷⁷⁰ Siehe Text 4 im Anhang.

⁷⁷¹ 1 Chr 5, 1-2.

⁷⁷² Gen 30,23-24; 35,24.

⁷⁷³ Siehe zu Leos Predigt die Kapitel 3.3 und 3.3.1.

⁷⁷⁴ Fol. i1 rb.

⁷⁷⁵ Siehe auch die Einleitung im Kapitel 4.13 und das Fazit im Kapitel 4.22.

⁷⁷⁶ Moses fehlen in der 15. Figur die charakteristischen Hörner. Ob sie bewusst weggelassen wurden oder nur vergessen wurden, kann nicht eindeutig festgestellt werden. Dass ein solches Fehlen nicht unterschätzt werden sollte, zeigen die Figuren 61 und 73, in denen Christus absichtlich ohne Dornenkrone bzw. Nimbus gezeigt wird. Die Capestrano-Tafel (Abb. 38) zeigt Moses noch mit Lichthörnern, die vielleicht beim Kopieren oder beim

Mensa liegt ein Lamm, neben dem noch eine Schale steht. Moses hält in der Linken das Salböl, während er mit seiner Rechten Aaron segnet, der vor ihm im Priestergewand kniet. Hinter Aaron stehen seine Söhne, welche den Stier für das Sündopfer an ihrer Seite haben.

Dargestellt ist die Priesterweihe, wie sie die Priestergesetze im Buch Levitikus beschreiben.⁷⁷⁷ Aaron und seine Söhne versammeln sich am Brandopferaltar vor dem Eingang des Offenbarungszeltes, welches aus unten zu erörternden Gründen als Tempel wiedergegeben ist. Aus den Beschreibungen ist zu vermuten, dass es sich bei der Schale auf der Mensa um den Korb mit den ungesäuerten Broten handeln soll. Die Opferung eines Lammes wird dagegen nicht erwähnt, vielmehr war dafür ein Widder vorgesehen. Die Capestrano-Tafel zeigt ebenso das Lamm, diesmal aber wie für den Widder vorgesehen als Brandopfer (Abb. 38). Der Schatzbehälter verzichtet jedoch auf die brennenden Holzscheite und ergänzt stattdessen den Dekalog.

Der zugehörige Gegenwurf gibt an, dass er von der priesterlichen und königlichen Würde Christi handelt.⁷⁷⁸ Die Beischrift geht auf die Salbung Aarons zum Priester durch seinen Bruder Moses ein. Mit der Weihe und Salbung sei die Priesterwürde Christi angesprochen wie auch seine königliche Würde durch die Salbung der Könige. Allerdings gibt es in der Figur keinen Hinweis auf die königliche Würde. Offensichtlich hat Fridolin hier auf den Topos von „*rex et sacerdos*“⁷⁷⁹ gesetzt, um mit der Priesterwürde auch die Königswürde angesprochen zu sehen. Weiterhin führt die Beischrift die Bedeutung des Namens Christus aus, der der Gesalbte bedeutet, und betont, dass in ihm alle Würden enthalten seien.⁷⁸⁰

Die Darstellung der Priesterweihe als Zeichen für die vorrangig priesterliche Würde erscheint demnach sinnfällig. Anders dagegen verhält es sich mit dem Lamm. Die motivische Parallele mit dem Lamm auf der Mensa des Altars mit dem retabelartigen Dekalog vor einem Sakralbau verklammert geradezu die Figuren 12 und 15 und rückt beide inhaltlich in einen engen Zusammenhang.⁷⁸¹ Wie die Capestrano-Tafel vermuten lässt, wurden die Bildthemen beider Holzschnitte bereits vor dem Schatzbehälter als einander zugehörig empfunden. Immerhin zeigt die Tafel nicht nur die Priesterweihe, sondern betont anders als die 15. Figur das Lamm auf dem Altar durch die brennenden Scheite als ein alttestamentliches Brandopfer (Abb. 38). Das *tertium comparationis* schließlich zu finden, helfen die halb grünenden und halb verdorrten Bäume neben den Gebäuden in beiden Holzschnitten. Diese Bäume verdeutlichen traditionell den Gegensatz von Altem und Neuem Testament⁷⁸² und geben damit einen Hinweis, wo nach dem Sinn für die Zusammenstellung der alttestamentlichen Opfer und Priester zu suchen ist.

So wird im Brief an die Hebräer Christus der vollkommene und endgültige Hohepriester des Volkes Gottes genannt, der durch seinen Tod volle Sühne bewirkt, den Neuen Bund heraufführt und den Zugang zu Gott öffnet.⁷⁸³ Hebräer 9 geht auf die Opfer des Alten Bundes ein. Darin heißt es sinngemäß: Wenn schon das Blut von Böcken und Stieren und die Asche einer Kuh - beides Elemente, die wir in der 12. Figur wieder finden - die Unreinen so

Übertragen auf den Druckstock übersehen wurden. Zu den Ursprüngen und Schriftquellen der Strahlenbündel siehe Mellinkoff 1970, S. 84-87 und 90-92.

⁷⁷⁷ Lev 8,1-18.

⁷⁷⁸ Fol. i2 ra.

⁷⁷⁹ Zu Jesus Christus als Priester und König siehe Angenendt 2000, S. 133-136, die *Legenda aurea* (Benz 1984, S. 679) und besonders Augustinus' Gottesstaat in Thimme 1978, S. 362 (Christus, der neue und ewige Priester und König, löst das bisherige Priestertum und Königtum ab).

⁷⁸⁰ Fol. i1 rb.

⁷⁸¹ Zur Verklammerung verschiedener Inhalte durch Wiederholungen bestimmter Motive siehe auch ein Beispiel in Bartl 2003, S. 239-240.

⁷⁸² Vgl. LCI 1, Sp. 265, s. v. „Baum, Bäume“ (J. Flemming); siehe auch Erffa 1, S. 125-126.

⁷⁸³ Hebr 7-9.

heiligt, dass sie leiblich rein werden, wie viel mehr wird das Blut Christi, der sich als makelloses und einmaliges Opfer dargebracht hat, dem Menschen ewige Erlösung bringen.⁷⁸⁴

Hebräer 7 stellt dagegen Christus den Priestern des Alten Testaments gegenüber. Wie Fridolin in seiner Auslegung und in der Paraphrase einer Geschichte aus dem Buch Suda⁷⁸⁵ wird auch darin zunächst einmal dargelegt, wie Christus als Abkömmling des Stammes Juda als Priester dienen konnte, obwohl dieses Amt ausschließlich Leviten begleiteten. Darauf wird Christus ein Hohepriester genannt, der frei von Sünden ist und nicht wie die Priester des Alten Bundes zuerst für die eigenen Sünden und dann für die des Volkes Opfer darbringen musste. Die Sachparallele zu Levitikus 16, welche im Zusammenhang der 12. Figur ausgeführt worden ist, ist unverkennbar.

Daher trifft man in beiden Holzschnitten auch ein Opferlamm an, obwohl es die Bibel im jeweiligen Kontext nicht erwähnt. Der Blut ausgießende Hohepriester aus der 12. Figur weist sogar mit einem Stab auf das Lamm hin. Es kann somit nur als Allusion auf die johanneischen Worte verstanden werden „Seht, das Lamm Gottes, das die Sünde der Welt hinweg nimmt.“⁷⁸⁶ Das *Agnus Dei* ist das Symbol für Christi Opfertod⁷⁸⁷, durch den Christus als Mittler den Neuen Bund heraufführt. Letztlich weist das Lamm auf dem mosaischen Altar gemäß Hebräer 10,1 darauf hin, dass das Gesetz des Alten Bundes, für welches der Dekalog in der 12. Figur steht, nur einen Schatten der künftigen Güter enthält, nicht jedoch die Gestalt der Dinge selbst. Beide Holzschnitte weisen demnach auf Christus als den vollkommenen Priester, der sich einmalig zur ewigen Erlösung opfert.

Zuletzt stellt sich aber noch die Frage, warum in beiden Holzschnitten die sakralen Gebäude formal voneinander abweichen, obwohl erst ihre Parallelisierung zur Vertiefung des Sinnes beiträgt. Denn eine unveränderte Kopie des Gebäudes hätte die Wiederholung noch sehr viel eindringlicher vor Augen gestellt.

Nach den Schilderungen, welche das Buch Exodus überliefern, salbte Moses seinen Bruder vor dem Offenbarungszelt zum Priester.⁷⁸⁸ Als dieses ist der Tempel in der 15. Figur aufzufassen. Als Kuppelbau wäre hier auch an den Tempel von Jerusalem zu denken, dessen Vorläufer das Offenbarungszelt war.⁷⁸⁹ Anders dagegen zeigt die 12. Figur einen gotischen Bau, und zwar anachronistisch in einem alttestamentlichen Zusammenhang. Nach der biblischen Überlieferung wurden die Tieropfer ebenso vor dem Offenbarungszelt dargebracht.⁷⁹⁰ Zumindest ein Tempel wie in der 15. Figur hätte demnach hierher gemusst. Doch bereits die entsprechende Szene aus der Capestrano-Tafel zeigt anstelle eines Zeltes oder eines Tempels eine Kirche (Abb. 38). Sie stellt demnach einen gesuchten Anachronismus dar, der uns auf die gleiche Weise wie in der 12. Figur vor Augen gestellt wird. Doch erst die motivische Parallele der 12. Figur zur 15. offenbart eine typologische Implikation, wonach die Kirche in der alttestamentlichen Szene auf den neuen Tempel verweist, in dem Christus der Hohepriester ist. Einige Exemplare der *Bible moralisée* vergleichen in einem Bildpaar den Tempel Salomos mit der Kirche Christi. Wesentlich ist dabei deren stilistische Gegenüberstellung, wie sie auch in den Figuren 12 und 15 angetroffen wird. Während nämlich die

⁷⁸⁴ Vgl. Hebr 9,11-28.

⁷⁸⁵ Fol. i2 rb-i4 va: „Darzu gelust mich auch hieher zu diesem gegenwurf (umb kurtzweil und lustes willenn derienen, die diese materien (gibt es got) lesen und hören werden) gar ein schöne historien zsetzen, die auß einem puch (das zwelf oder dreyzehen weyß menner gesetzt haben und haisset kriechysch Suda und herr rupert bischof zu linckon hat es zu latein gemacht) gezogen ist.“ Die Suda ist ein byzantinisches Lexikon, das vermutlich um 970 n. Chr. erstellt wurde; siehe dazu Christ 1913, S. 894-896, Nr. 834 und Baldwin 2006, S. 9-31.

⁷⁸⁶ Joh 1,29.

⁷⁸⁷ Vgl. auch Schiller 2, S. 129.

⁷⁸⁸ Ex 29,4.

⁷⁸⁹ LCI 4, Sp. 255-260, s. v. „Tempel von Jerusalem“ (G. Bandmann). Zur gängigen Praxis, Zelte als Häuser aufzufassen siehe z. B. auch Abb. 40, in der Saras Zelt aus der Bibel als ein Haus wiedergegeben wird.

⁷⁹⁰ Lev 16.

Kirche gotisch dargestellt ist, weist der Tempel romanische und byzantinisierende Formen auf.⁷⁹¹

Entsprechend steht in der 12. Figur die Kirche als erfüllte Präfiguration des alttestamentlichen Tempels. Im Heiligen Zelt wie auch später im Tempelgebäude waren das Heilige und das Allerheiligste durch einen Vorhang getrennt. Das Allerheiligste ist für den Hebräerbrief ein Bild für den Ort, an dem Gott wohnt. Nur einmal im Jahr, am Versöhnungstag, durfte der Hohepriester mit dem Blut von Opfertieren das Allerheiligste betreten, um den Sühneritus vorzunehmen.⁷⁹² Alle Tieropfer jedoch, die im Laufe der Jahrhunderte zuerst in der Stiftshütte, später im Tempel in Jerusalem dargebracht wurden, gipfelten in dem Opfer des einen, der das wahre Lamm Gottes war. Daher, nachdem der Hebräerbrief das einmalige Opfer Christi betont hat, heißt es dort im Anschluss: „Wir haben also die Zuversicht, Brüder, durch das Blut Jesu in das Heiligtum einzutreten. Er hat uns den neuen und lebendigen Weg erschlossen durch den Vorhang hindurch, das heißt durch sein Fleisch. Da wir einen Hohenpriester haben, der über das Haus Gottes gestellt ist, lasst uns mit aufrichtigem Herzen und in voller Gewissheit des Glaubens hintreten, das Herz durch Besprengung gereinigt vom schlechten Gewissen und den Leib gewaschen mit reinem Wasser.“⁷⁹³ Entsprechend haben auch alle Opferarten in den Holzschnitten 11 und 12 die Entsühnung gemeinsam. Daher steht ferner das Reinigungswasser in Form des Weihwasserkessels in der 12. Figur so sehr im Vordergrund.

Diese typologische Implikation, die der Text unerwähnt lässt, macht wiederum deutlich, wie sehr sich Fridolins Zielgruppe mit der Übertragung von Inhalten aus dem Text auf geeignete Motive aus den Holzschnitten behelfen muss, während bibelkundige und typologisch geschulte Leser tiefer liegende Bildinhalte in den Holzschnitten aufzudecken vermögen.

Wesentlich ist dabei, Christi Selbstopfer zu erkennen. So wie in der 13. Figur „von der Würde der Erstgeburt“ eine Erstgeburt dargebracht wird, enthält auch die 15. Figur, welche für die priesterliche Würde steht, vor dem Hintergrund des Hebräerbriefes das einmalige Opfer des vollkommenen Priesters im Motiv des Lamms auf der Mensa. Die jeweiligen Auslegungen gehen zwar nicht auf diese Beobachtungen ein, doch sind sie auch in den folgenden Figuren festzustellen: Die Holzschnitte der vorliegenden Fünfergruppe führen nicht nur Christi Würden vor Augen, sondern auch die Darbringungen derselben.

4.16 Die 16. Figur

Die 16. Figur ist thematisch diagonal zweigeteilt und zeigt links unten die Vorführung eines Königs mit überkreuzten Händen durch einen Soldaten und einen Scharfrichter vor einen anderen thronenden König. Rechts oben auf einem leicht ansteigenden Gelände einen knienden Priester, der im Gebet die Enthauptung durch den Scharfrichter in seinem Rücken erwartet.⁷⁹⁴

⁷⁹¹ Hausscherr 1968, bes. S. 101-102 und 115-116, Abb. 1. Siehe auch Bartl 2003, S. 239 zur Gegenüberstellung der Zeitalter *sub lege* und *sub gratia*, indem ein spätgotischer Bildteppich eine Bundeslade mit frühgotischen Formen zeigt. Weitere Quellen zur Typologie von Tempel und Kirche siehe auch LCI 4, Sp. 255-260, s. v. „Tempel von Jerusalem“ (G. Bandmann).

⁷⁹² Vgl. Hebr. 6,19.

⁷⁹³ Hebr 10,19-22.

⁷⁹⁴ Zur wiederholten Verwendung einzelner Motive in der Wolgemut-Werkstatt siehe Ulrich 1979, S. 58: Die verschränkte Bewegung, mit der der Henker aus der 16. Figur zum Schlag ausholt, entspricht der des vorderen Reiters vor Karl dem Großen aus der Scheibe 3e des Nürnberger Kaiserfensters.

Da mit dem zugehörigen Artikel 12 I die priesterliche und königliche Würde angesprochen wurde, ist es ein Leichtes, in der 16. Figur den 2. Artikel zu erkennen: Christus wurde in den gesalbten Königen und Priestern nicht etwa ihrer Würde entsprechend geehrt, sondern getötet.⁷⁹⁵

Nun fällt die Figur besonders durch das Fehlen konkreter Elemente zur Identifikation der Personen auf. Richard Bellm meint den Thronenden als König Saul identifizieren zu können, den vorgeführten König als David und den Priester im Hintergrund als Achimelech. Er nennt zwar keine Gründe für diese Identifikationen, doch ist es eindeutig, dass er sich dazu auf die Beischrift stützt, in der Fridolin die Schicksale etlicher gesalbter Könige und Priester als Beispiele für die Entwürdigung aufzählt, darunter eben auch Saul, David und Achimelech⁷⁹⁶.

Statt nun aber an seiner Bildinterpretation zu zweifeln, merkt Richard Bellm lediglich an: „Das Bild ist historisch nicht richtig dargestellt. Die Erklärung ist ohne Bibeltext nicht möglich.“⁷⁹⁷ David ist nicht vor Saul erschienen. Wohl war David mit Achimelech zusammen, um Jahwe zu befragen. Diese gemeinsame Verbindung wird hier in ein Bild zusammengeschoben, auf dem dann der angefeindete David und der sterbende Achimelech zu sehen sind.“⁷⁹⁸ Wie schon in den Vorbemerkungen angeführt, sucht Richard Bellm auch hier nach einem historischen Zusammenhang zwischen den einzelnen Darstellungen innerhalb der Figur. Bereits Petra Seegets hat sich aber von Bellms Interpretation distanziert, indem sie in ihrer Übersicht über die Schatzbehälter-Holzschnitte die 16. Figur als „Königen und Bischöfen wird Schlimmes angetan“ bezeichnet.⁷⁹⁹

Interessant ist dazu die Auslegung des 2. Artikels. Denn darin heißt es: Die Ehre würde „in der fünffzehenden figur bedeutet, da moyses synen bruder aaron mit den sünenn weyhet. Unn der uneer halb, die zu dem widerwertigen artickel gehört, yn der sechzehenden figur, da man bischoff und könig tödt und uneret.“⁸⁰⁰ Bereits hier fällt ein ungleicher Umgang mit den beiden Figuren des 12. Gegenwurfs auf. Stephan Fridolin bezeichnet einerseits genau Moses, seinen Bruder Aaron sowie die Salbung zum Priester, bleibt aber bei der Entwürdigung der Könige und Bischöfe ungenau und nennt keine Namen.

Den Verdacht, dass Stephan Fridolin in der 16. Figur gar keine konkrete Historie ansprechen wollte, bestätigt die Beischrift der Figur:

„In der vorgehenden sechzehenden figur ist zu einer gemeinen bedeutung der könig und wütterichen (die die gesalbten (in den cristus bedeutet ist gewesen) geschmeht und getötet haben) gesetzt. Als der könig saul, der den gesalbten david durchachtet⁸⁰¹ und den bischof ahimelech mit den achtzig priestern töttet⁸⁰². Und der könig nabuchodonozor, der die könig von davids geschlecht töttet oder gefangen hinführt. Dem könig sedechie würget und töttet er sein sün vor seinen augenn und stach ym darnach die augen auß und fñrt in gefangen in ketten gen babilon⁸⁰³; den grossen priester sarariam und sophoniam töttet er⁸⁰⁴. ¶ Item der wütterich könig

⁷⁹⁵ Fol. i4 vb.

⁷⁹⁶ Fol. i5 va.

⁷⁹⁷ Vgl. 1 Sam 22,9.

⁷⁹⁸ Bellm 1962, S. 16.

⁷⁹⁹ Seegets 1998, S. 308.

⁸⁰⁰ Fol. i4 vb.

⁸⁰¹ Vgl. 1 Sam 24,3 und 26,2. Zum Grund der Flucht siehe 1 Sam 18,28. David selbst hat die Gesalbten geachtet; vgl. dazu 1 Sam 24,11; 26,9.

⁸⁰² Vgl. 1 Sam 22,16-18.

⁸⁰³ 2 Kön 25,6-7.

⁸⁰⁴ 2 Kön 25,18.21.

*herodes, der die, die von dem geschlecht der asamoneyschen oder machabeyschen⁸⁰⁵ bischoffen und königen oder auch könig oder bischoff waren gewesen als hyrcanum, antigonum, ionathan und dergleichen liess töten, und ob ettlich das mit yren sünden verschuld haben, deßhalben sie nit figuren unsers herrn sind gewesen; so haben im doch die wüterich zu vil gethan und haben kein aufsehen auff ir wirdigkeit gehabt, so sie doch selbs gros sündler waren, darumb sind sie auch schwerlich darnach von gott gestrafft worden.*⁸⁰⁶

Also schreibt Fridolin tatsächlich, dass die 16. Figur allgemein für Könige und Wüteriche stehe, welche die Gesalbten, die Christus präfigurieren, verachtet und getötet haben. Wenn nun Stephan Fridolin darauf König Saul nennt, der König David verfolgen und den Priester Achimelech mit 80 weiteren Priestern töten ließ, dann nur als ein Beispiel für einen solchen Wüterich, der nicht die Würde der Gesalbten geachtet hatte. Richard Bellm hat übersehen, dass König Saul wie auch König Nebukadnezar und Herodes der Große, die ebenso Könige und Priester hinrichten ließen, lediglich beispielhaft aufgeführt werden, was bereits aus der einleitenden Formulierung Fridolins zu den Beispielen deutlich wird.

Man muss Stephan Fridolin wörtlich nehmen, wenn er schreibt, dass die 16. Figur nur allgemein für die Frevel an den Gesalbten stünde. Beide Darstellungen in der Figur müssen also nicht, wie Richard Bellm vermutet, historisch im Zusammenhang stehen. Er bemerkt zu Recht, dass David niemals König Saul als Gefangener vorgeführt wurde.⁸⁰⁷ Allenfalls König Nebukadnezar könnte man auf dem Thron und König Zidkija im Gefangenen erkennen, da man ihn nach seiner Verhaftung dem König von Babel vorführte.⁸⁰⁸ Nun gibt Fridolin aber auch an, dass einige Gesalbte ihren Tod durch ihre Sünden verschuldet hätten und dass sie somit keine Präfigurationen Christi wären. Solch ein Gesalbter ist König Zidkija, weil „er tat, was dem Herrn missfiel.“⁸⁰⁹ Allein dies ist ein Beleg dafür, dass Fridolin nicht wirklich die Vorführung Zidkijas in der Figur 16 illustriert sehen haben wollte. Schließlich blieben noch die Verbrechen Herodes des Großen. Diese Schilderungen seiner Verbrechen wurden in der Beischrift durch einen Freiraum für ein Alineazeichen von den vorangegangenen biblischen Geschichten abgesetzt. Wie sich zeigt, weil Fridolin nun nicht mehr aus der Bibel, sondern einer anderen, unerwähnt gelassenen Schriftquelle zitiert. Und zwar führt er die Verbrechen an den hasmonäischen Bischöfen und Königen aus den „Jüdischen Altertümern“ des Josephus Flavius an, der selbst mit dem Königsgeschlecht der Hasmonäer verwandt war.⁸¹⁰ Allerdings finden sich keine Übereinstimmungen zwischen der Darstellung der Gefangennahme des Königs und den von Josephus Flavius geschilderten Verbrechen. Den König und gleichzeitigen Hohepriester Hyrkanus ließ Herodes zu sich rufen und dann hinrichten, nach einem anderen Bericht verurteilte Herodes Hyrkanus bei einem Gastmahl zum Tod.⁸¹¹ In beiden Fällen wurde Hyrkanus nicht gefangen genommen. Antigonos, der ebenso König und Hohepriester war, ergab sich während einer Belagerung seiner Burg und wurde vom gegnerischen Oberbefehlshaber Sosius gefangen genommen und gefesselt zu Markus Antonius nach Rom gebracht. Herodes in Jerusalem bewog Antonius mit einem hohen Geldbetrag, Antigonos hinrichten zu lassen.⁸¹² Antigonos, der letzte König der Hasmonäer, wurde zwar gefangen genommen, aber nur einem Oberbefehlshaber vorgeführt und keinem König. Jonathan schließ-

⁸⁰⁵ Hasmonäer ist der Name der Makkabäer und ihrer Dynastie, die erblich Fürsten- und Hohepriesteramt verband; siehe dazu LThK 4, Sp. 1205, s. v. „Hasmonäer“ (Günter Stemberger).

⁸⁰⁶ Fol. i5 va.

⁸⁰⁷ Vgl. 1 Samuel.

⁸⁰⁸ 2 Kön 25,6.

⁸⁰⁹ 2 Kön 24,19-20.

⁸¹⁰ Clementz 1899, Bd. 1, S. 3.

⁸¹¹ Clementz 1899, Bd. 2, S. 320 (XV, 6, 2.3).

⁸¹² Clementz 1899, Bd. 2, S. 286-291 (XIV, 16, 4 – XV, 1, 1).

lich, bekannter unter seinem griechischen Namen Aristobulus III.⁸¹³, war gerade mal ein Jahr lang Hohepriester, als er heimtückisch beim Baden ertränkt wurde.⁸¹⁴

Die aufgeführten Wüteriche nennt Fridolin lediglich als Vorschläge für die Andacht über die Vergehen an den von Gott gesalbten Würdenträgern. Keine seiner vorgeschlagenen Übeltäter lassen sich jedoch mit der Darstellung des vorgeführten Königs in der 16. Figur in Übereinstimmung bringen. Dies belegt, dass er wörtlich zu nehmen ist, wenn er schreibt, dass die Figur eine allgemeine Bedeutung habe.

Beide Darstellungen sind als bloße Platzhalter für beliebige Beispiele aus der Bibel zu verstehen, welche Verbrechen an den gesalbten Königen und Priestern schildern. Die 16. Figur belegt damit sehr schön, welches Verständnis den Holzschnitten zukommt. Hier dient die Doppelfigur als allgemeines Memorbild und Verständnishilfe. Zwei „Figuren“, nämlich die Vorführung eines gefangen genommenen Königs sowie die Enthauptung eines Priesters, weisen schlicht auf die Leiden der gesalbten Könige und Priester hin, um so dem ähnlich lautenden Artikel zu dienen, dass Christus, der wahre und ewige König und Priester, mit allen alttestamentlichen Königen und Priestern gelitten habe.

Insofern ist der Holzschnitt als eine bildliche Umsetzung des Textes zu verstehen. Der allgemeinen Auffassung des Leids entspricht die gestalterische Reduktion bis zur thematischen Verallgemeinerung. Konkrete Inhalte können und sollen nicht aufgegriffen werden, wie schon die Figur 9 vermuten ließ und die Figur 29 noch bekräftigen wird. Damit wird dem Betrachter Raum für eigene Überlegungen gelassen.

4.17 Die 17. Figur

Die 17. Figur⁸¹⁵ zeigt die drei Engel zu Gast bei Abraham, der im Vordergrund innerhalb einer Landschaft kniet. Links hinter ihm steht ein Zelt, aus dem Sara ihren Kopf steckt und die Hand ans Ohr hält, um die Engel zu belauschen, die am rechten Bildrand hinter einem gedeckten Tisch stehen. Dargestellt ist der Moment, in dem Gott Abraham mitteilt, dass ihm seine Frau Sara in einem Jahr einen Sohn auf die Welt bringen werde.⁸¹⁶

Interessant ist jedoch, dass Abraham und die drei Engel sich nicht im Gespräch gegenüberstehen wie in der Koberger-Bibel, wo Abraham vor drei Männern (Abb. 39), oder in der Lübecker Bibel, wo er vor drei Engeln kniet (Abb. 40). Dort ist auch Sara zu sehen, die zwar nicht am Zelteingang wie im Schatzbehälter, sondern am Eingang ihres als Zelt aufgefassten Hauses steht.

Gerade dieses Bild aus der Lübecker Bibel lässt die Besonderheiten in der 17. Figur deutlich werden. Abraham kniet nicht vor den Engeln, sondern ist von ihnen abgewendet. Die Engel wiederum scheinen Abraham zu ignorieren und direkt zu Sara zu sprechen, wodurch sich eine Allusion an die Verkündigung Christi aufzwingt.⁸¹⁷

Ebenso fällt der gedeckte Tisch auf, der nicht etwa von der Darstellung Abrahams überschritten wird, sondern gut einsehbar zwischen Abraham und den Engeln steht. Abraham scheint sogar bemüht, einen unverstellten Blick auf den Tisch zu gestatten. Auf dem Tisch

⁸¹³ Ersch/Gruber 1818, S. 412, s. v. „2 c) Jonathan“.

⁸¹⁴ Clementz 1899, Bd. 2, S. 299 (XV, 3, 3).

⁸¹⁵ Siehe auch die Einleitung im Kapitel 4.13 und das Fazit im Kapitel 4.22.

⁸¹⁶ Gen 18,10.

⁸¹⁷ Siehe dazu weiter unten im Text und vgl. z. B. auch die *Concordantia caritatis*, in der die Verkündigung von Isaaks Geburt ebenso in Verbindung mit der Verkündigung Christi gebracht wird (Tietze 1904, Sp. 79, CC Nr. 6).

liegen durch eine Decke ausgezeichnet eine Schale mit einem Kalbskopf, daneben ein Becher sowie ein Brotfladen.

Die *Glossa ordinaria* hilft, die Bedeutung der exponierten Darstellung zu beleuchten. Sie vermerkt nämlich zu dem zarten und prächtigen Kalb, welches Abraham seinen Gästen auf dem Tisch vorsetzt, dass es Christi Körper sei, der zum Heil der Welt am Kreuz geopfert wurde.⁸¹⁸

Zunächst muss aber noch auf eine weitere Abweichung von der gängigen Ikonografie hingewiesen werden. Denn Abraham tritt eindeutig mit einem verhüllten Kopf auf. Eine biblische Quelle für Abrahams Kopfbedeckung konnte nicht gefunden werden, doch berichtet die Bibel von Moses, der sich einen Schleier überzog, nachdem er mit Gott auf dem Sinai gesprochen hatte, weil in seinem Gesicht die Herrlichkeit Gottes widerstrahlte.⁸¹⁹ Für den Apostel Paulus wird dieser Glanz zu einem Bild der Vergänglichkeit, die den Alten Bund im Vergleich mit dem Neuen kennzeichnet: „Weil wir eine solche Hoffnung haben, treten wir mit großem Freimut auf, nicht wie Moses, der über sein Gesicht eine Hülle legte, damit die Israeliten das Verblassen des Glanzes nicht sahen. Doch ihr Denken wurde verhärtet. Bis zum heutigen Tag liegt die gleiche Hülle auf dem Alten Bund, wenn daraus vorgelesen wird, und es bleibt verhüllt, dass er in Christus ein Ende nimmt. Sobald sich aber einer dem Herrn zuwendet, wird die Hülle entfernt.“⁸²⁰

Augustinus verknüpft in seinem „Gottesstaat“ schließlich die paulinische Auslegung mit der Verheißung an Abraham.⁸²¹ Im Kapitel über Abraham, mit dem ein Zeitabschnitt beginne, in dem Gottes Verheißungen nun deutlich würden und die man nun auch in Christus erfüllt sehen könne, schreibt Augustinus: „Denn was ist der Alte Bund, wie man ihn nennt, anders als die Verhüllung des Neuen, und was anders der Neue, wie man ihn nennt, als die Enthüllung des Alten?“⁸²²

Hieronymus letztlich gebraucht in einer Erörterung über die Erkenntnis Christi den Schleier als Symbol des verhüllten Alten Bundes im unmittelbaren Zusammenhang mit Abraham. Er schreibt, dass diejenigen, die nicht weniger als Abraham, nachdem er seinen Schleier gelüftet hatte, den Tag Christi zu sehen wünschten, diesen auch sahen und darüber erfreut waren.⁸²³ Der Kern dieser Wendung ist ein Zitat aus Johannes 8,56, da Christus den Juden in einem Streitgespräch erwidert: „Euer Vater Abraham jubelte, weil er meinen Tag sehen sollte. Er sah ihn und freute sich.“ Diese Stelle ist wiederum als Sachparallele zu Genesis 17,17 bekannt: Als Gott Abraham die Segnung seiner Frau Sara verheißt, damit aus ihr Isaak sowie große Völker hervorgingen, fiel er auf sein Gesicht nieder und lachte.

Im Grunde weist Christus damit auf den Zusammenhang der Verheißung an Abraham und der Erfüllung durch sich selbst als sein Nachkomme hin. Dabei kann es nicht als Zufall angesehen werden, dass das Motiv des verschleierte Abrahams über die Ausführungen des Hieronymus auf denselben biblischen Kontext zurückgeführt werden kann, in dem auch das Bildthema der 17. Figur steht.

Leitet man aus den Auslegungen Paulus', Augustinus' und Hieronymus' den Schleier als ein allgemeines Symbol für die verhüllten Bedeutungen des Alten Testaments ab, dann wäre sicherlich denkbar, im Schleiermotiv ein innerbildliches Ausrufezeichen zu erkennen, welches den Betrachter geradezu dazu auffordert, die wahren Bedeutungen zu enthüllen. So

⁸¹⁸ Vgl. PL 113, Sp. 126, Vers 7: „*Vitulus tener et saginatus Christi corpus est, quod pro salute mundi ad arborem crucis immolatum est. His est vitulus qui prodigo filio occiditur.*“

⁸¹⁹ Ex 34,29-25. Siehe auch das Kapitel „II. Die Enthüllung des Moses“ in: Schade 1958.

⁸²⁰ Kor 3,12-16. Siehe auch Schiller 3, S. 199, Anm. 62.

⁸²¹ Siehe dazu Erffa 1, S. 490. Dort auch weitere Quellen zur paulinischen Auslegung.

⁸²² Thimme 1978, Bd. 2, S. 324-325.

⁸²³ „*Qui non minus quam Abraham sublato de facie velamento, cupierunt videre diem Christi, et viderunt et laetati sunt.*“; siehe dazu Hieronymus Stridonensis: *Presbyteri Commentariorum in Epistolam ad Galatas, Liber Secundus*, in: PL 26, Sp. 376.

die Bedeutung des gedeckten Tisches oder auch der formal an die Verkündigung Christi erinnernde Verheißung Isaaks.

Mit dem verhüllenden Umhang hat sich Fridolin schließlich schon in seiner überlieferten Predigt zum 118. Psalm befasst und zum biblischen Wort „*Revela oculos meos*“⁸²⁴ geschrieben: „O Herr, entblöße meine Augen, nimm den Umhang von meinem Erkenntnisvermögen, damit ich die Wunder deiner Gesetze erkennen mag ... O Herr, decke meine Augen auf, so werde ich merken und betrachten die Wunder ... wenn du gibst mir das innere Licht, sonst mag ich nichts gedenken. Was in der alte Ehe gefiguriert ist, das ist in der Neuen erfüllt.“⁸²⁵

Wie in der 5. Figur bekommt Abraham wiederum Nachkommen verheißen, diesmal mit der Geburt seines Sohnes Isaak. Doch steht nicht mehr der Gedanke im Fokus, dass Christus aus den Patriarchen hervorgehen werde, sondern die patriarchische Würde. Neben dem gleichlautenden Artikel 13 I gibt die Beischrift weiteren Aufschluss. So zeige die Figur, wie drei Engel, in denen man die Heilige Dreifaltigkeit erkennen solle⁸²⁶, Abraham verheißen, dass ihm seine Frau Sara einen Sohn gebären werde, den er segnen und einen Bund mit ihm und seinem Nachkommen schließen wolle.⁸²⁷ Dieser Sohn sei der heilige Patriarch (!) Isaak. Bedeutend für die spätere Argumentation ist der weitere Text der Beischrift, weil sie die Opferung Isaaks vorausnimmt: Isaak sei der, den Abraham aus Gehorsam opfern wollte. Denn so habe Abraham letztlich die Verheißung verdient, dass in seinem Nachkommen⁸²⁸, das ist in Christus, alle Völker gesegnet werden sollen.

Es lohnt sich, beim letzten Satz etwas zu verweilen. Denn was Fridolin beiläufig und ohne Hinweise auf die Quelle ausführt, ist theologisch für unsere Bildanalyse hochinteressant. Fridolin zitiert zunächst einmal Genesis 22,18, dass sich alle Völker der Erde mit Abrahams Nachkommen segnen sollen. Gemäß Galater 3,16 wird als sein Nachkomme Christus aufgefasst: „Abraham und seinem Nachkommen wurden die Verheißungen zugesprochen. Es heißt nicht: ‚und den Nachkommen‘, als wären viele gemeint, sondern es wird nur von einem gesprochen: und *deinem* Nachkommen; das ist aber Christus.“ Folglich wird derjenige, der kein leiblicher Nachkomme Abrahams ist, erst durch den Glauben ein Sohn Gottes in Christus, dem Spross Abrahams, und dadurch zum Nachkommen Abrahams kraft der Verheißung.⁸²⁹ Also nicht durch die Blutsverwandtschaft, sondern allein durch Christus. Augustinus formuliert dies im „Gottesstaat“ so: Zweierlei wurde Abraham verheißen; dem fleischlichen Samen gilt, dass er Vater eines israelitischen Volkes wird, dem geistlichen aber, dass er Vater aller Völker werde, die seinen Glaubensspuren folgen.⁸³⁰

Zu Recht kann Abraham als Stammvater oder Patriarch angesprochen werden, da ihm Isaak und ein mächtiges Volk verheißen werden, zumal sein Name bereits „Vater der Menge“ bedeutet⁸³¹. Somit stellt die Darstellung eine sinnfällige Verknüpfung mit dem Artikel her und unterstützt dadurch wiederum die Erinnerung an denselben. Wie bei den vorhergehenden abstrakten Begriffen auch macht wiederum ein konkretes Beispiel die Bedeutung des Artikels griffiger und damit leichter memorierbar.

Doch nicht nur die Verheißung der patriarchischen Würde im fleischlichen Sinn, Vater des israelitischen Volkes, soll angesprochen sein, sondern auch der geistliche Sinn, Vater aller

⁸²⁴ Ps 119, 18: „Öffne mir die Augen, für das Wunderbare an deiner Weisung! (wörtlich: damit ich sehe).“

⁸²⁵ Siehe die Edition in: Schmidt 1913, S. 126-128.

⁸²⁶ Fol. i5 vb. Vgl. auch die *Historia scholastica* in Vollmer 1925, S. 61.

⁸²⁷ Vgl. bes. Gn 17,19.

⁸²⁸ Fridolin gebraucht für den Begriff „Nachkomme“ das Wort „Samen“; vgl. Gn 22,16-18, bes. 18: „*et benedicentur in semine tuo omnes gentes terrae*“; siehe auch Baufeld 1996, S. 199, s. v. „same“.

⁸²⁹ Vgl. dazu Gal 3,26.29.

⁸³⁰ Vgl. Thimme 1978, Bd. 2, S. 311. Siehe auch Angenendt 2000, S. 298-299 oder auch die *Glossa ordinaria* zu Gen 18,17-19 in: PL 113, Sp. 128.

⁸³¹ Gen 17,5.

Völker der Erde. Daher zeigt die 17. Figur die Allusion an die Verkündigung Christi sowie im Kalb einen Typus für Christi Opfer. Abraham hat soeben den Schleier von seinen Augen genommen, um die Vollendung der göttlichen Verheißung in Christus zu sehen.

4.18 Die 18. Figur

Auf der Rückseite der 17. Figur folgt die 18., die Abrahams Opfer zeigt. Vor einem Brandopferaltar kniet Isaak, hinter dem Abraham zum Schlag mit einem Krummsäbel ausholt.⁸³² Ein Engel erscheint in einem Wolkenband und greift nach der Klinge, um Gottes Widerruf durchzusetzen. Mit der anderen Hand weist er auf den Widder, der rechts im Hintergrund auf seinen Hinterläufen steht und sich mit den Hörnern in einer jungen Reb-pflanze verfangen hat. Vor dem Altar liegen kreuzweise geschichtete Holzscheite.

Ausgehend von der patriarchischen Würde der 17. Figur, erkennt man hier, wie Abrahams Würde als Stammvater mit der Hinrichtung seines Stammhalters zu vergehen droht. So sehen wir in der 18. Figur Abrahams leidvolles Opfer der vorangegangenen Verheißung Isaaks gegenübergestellt. Doch bleibt es bei der Bedrohung der patriarchischen Würde, da Gott zuletzt die Gehorsamsprobe widerruft.

Allerdings scheint es in der 18. Figur nicht allein um Abraham zu gehen, wenn man die Darstellung der gut sichtbaren Holzscheite am Boden berücksichtigt. An deren Stelle wurde nicht etwa lediglich eine Fackel wie in der Passion des Anton Sorg (Abb. 41) dargestellt, sondern die Holzscheite zudem bedeutungsvoll über Kreuz aufgeschichtet. Dadurch erhält Isaak gegenüber dem Druck des Anton Sorg innerhalb der Figur eine Betonung, auf die verzichtbar gewesen wäre, wenn es allein um Abraham ginge. Denn die Parallele von Isaak und Christus, die beide selbst ihr „Opferholz“ tragen mussten, war zu populär, als dass dieser Gedanke beim Anblick der bewusst arrangierten Scheite nicht aufgekommen wäre.⁸³³

Merkwürdig ist auch die Darstellung des Gestrüpps⁸³⁴, in dem sich der Widder mit den Hörnern verfangen hat. Denn es gleicht vielmehr einem Weinstock. Im *Speculum humanae salvationis* präfigurieren jeweils der die Scheite schleppende Isaak, der getötete Winzer aus dem Gleichnis vom Weinberg wie auch die Kundschafter mit der Traube die Kreuztragung Christi. Daher kann der Rebstock auch als Hinweis auf das Kreuzesholz verstanden werden.⁸³⁵

Wie schon zuvor erwähnt auch hier die Beischrift nichts darüber. Sie erklärt, dass Abraham die schwere Tat vollkommener Gehorsamkeit vollbringen und seinen Sohn opfern und töten wollte, dass aber die Opferung rechtzeitig vom Himmel widerrufen wurde. Aufgrund dieses Gehorsams habe aber Abraham ewiges Lob und die patriarchische Würde verdient. Die Würde bestehe darin, dass von Abraham Christus kommen werde und Abraham in ihm Vater aller Gotteskinder werde. Zuletzt fügt die Beischrift an, dass die Figur zum

⁸³² Thieme-Becker 36, S. 178, s. v. „Wolgemut, Michel (Michael)“ (Fritz Traugott Schulz) verweist als Vorlage für Abraham auf den hl. Michael aus Jacobus de Voragine „Leben der Heiligen“ (Nürnberg: Anton Koberger, 1488, fol. 173); siehe dazu TIB 86, S. 197, Nr. 1488/510.

⁸³³ Nach Erffa 2, S. 173-174 bildeten der Holz tragende Isaak und die Kreuztragung Christi die „offensichtlichste Parallele“ im ganzen Bereich der Isaak-Christus-Typologie.

⁸³⁴ Gn 22,13.

⁸³⁵ Siehe Num 13,18. Wie die Kundschafter führen zwei Männer Christus aus Jerusalem hinaus und pressen ihn an das Kreuz, wie man eine Weintraube auszupressen pflegt; siehe dazu *Speculum humanae salvationis* (Speyer, Peter Drach d. Ä., um 1480), fol. 96, Kapitel 57 [= GW M43020]; Erffa 2, S. 174 oder auch Appuhn 1981, S. 46-47, 98-99.

Artikel 13 II gehöre, der allerdings nicht explizit genannt wird.⁸³⁶ Es gilt zu bedenken, dass die Beischrift, obwohl sie soeben die Zugehörigkeit der Figur zu einem 2. Artikel angegeben hat, überwiegend von der Würde Abrahams spricht, statt auf die leidvollen Aspekte seines Gehorsams einzugehen.

Der 2. Artikel bleibt dann auch im Gegenwurf unerwähnt, was lediglich mit der positiven Gewichtung des ambivalenten Opfers erklärt werden kann. Doch die eigentliche Überraschung enthält die Auslegung des Gegenwurfs selbst. Sie beginnt mit der Angabe, dass Isaak, der selbst ein Patriarch war⁸³⁷, die patriarchische Würde Christi präfiguriere, zumal er der eingeborene Sohn Saras war⁸³⁸, Gott seine Geburt aus Gnade bewirkte⁸³⁹ und Abraham in ihm Gottes Segen versprochen bekam.⁸⁴⁰ Abraham findet als Patriarch jedoch keine Erwähnung.

Lediglich seine Beharrlichkeit wird angesprochen. Doch findet diese nur Erwähnung, um in einer Typologie zu gipfeln: Denn Abraham sei über drei Tage hinweg willens gewesen, aus Gehorsam seinen Sohn zu opfern. Christus aber wollte seine menschliche Natur über drei Zeitalter hinweg opfern.⁸⁴¹ Schließlich wird die Freiwilligkeit des Opfers Christi mit einem Zitat aus dem Johannesevangelium betont. Demnach sagt Christus über sich selbst, niemand entreiße ihm sein Leben, sondern er gebe es aus freiem Willen; er habe die Macht, es hinzugeben, und die Macht, es wieder zu nehmen.⁸⁴² Ein 2. Artikel, der Christi Leiden betrifft, wird nicht eigens genannt.

Näheres geben auch die Bildauslegungen nicht bekannt. So werde das Gelöbnis der patriarchischen Würde in der 17. Figur gezeigt, in der die drei Engel Abraham die Geburt Isaaks verheißen⁸⁴³, mit dem Gott einen Bund schließen wolle⁸⁴⁴. Der „andere“ Artikel sei aber in der 18. Figur wiedergegeben, in der Abraham seinen Sohn opfern wolle.⁸⁴⁵

Darauf folgt noch eine typologische Betrachtung der Figur. Fridolin fordert dazu auf, zu merken, dass Isaak, der die Holzscheite trug, für die Kreuztragung Christi stünde⁸⁴⁶, die Befreiung Isaaks für die vom Leiden frei gebliebene Gottheit Christi sowie die Opferung des Widders für die Opferung seiner menschlichen Natur.⁸⁴⁷ Die im Gebüsch verhedderten

⁸³⁶ Fol. i5 vb.

⁸³⁷ LCI 2, Sp. 352, s. v. „Isaak“ (J. Paul).

⁸³⁸ D. h. der einzige Sohn Abrahams mit seiner Frau Sara. In Hebr 11,17 wird Isaak „der Eingeborene“ genannt.

⁸³⁹ Siehe z. B. Gn 18,10.

⁸⁴⁰ Die Parallele zu Christus ist aus den vorher wiedergegebenen Beischriften zu verstehen: In Christus werden alle Völker gesegnet.

⁸⁴¹ Mit Fridolins Worten wollte sich Christus „durch die Zeit des Gesetzes, der Natur, der Schrift und der Gnade“ hindurchopfern. Offensichtlich ist diese Deutung durch die auf Hieronymus fußende Auslegung zum dritten Schöpfungstag aus Gn 22,4 in der *Glossa ordinaria* inspiriert: „*Triduum quo venerunt ad locum sacrificii, tres aetates significat, ante legem, ab Abraham usque ad Mosen; sub lege, a Mose usque ad Joannem; inde usque ad Dominum; et quidquid restat, tertius dies est gratiae, in qua tertia aetate sacrificium completum est Christi.*“; vgl. PL 113, Sp. 138. Siehe zu den Zeitaltern auch Erffa 2, S. 170. Vgl. auch zum ewigen Plan, sich zu opfern, den Artikel 1 I des Schatzbehalters.

⁸⁴² Joh 10,18.

⁸⁴³ Vgl. Gn 18.

⁸⁴⁴ Vgl. Gn 17,15-21.

⁸⁴⁵ Fol. k1 r.

⁸⁴⁶ Zu dieser gängigen Auslegung siehe LCI 1, Sp. 30, s. v. „Abraham“ (E. Lucchesi Palli) oder die *Glossa ordinaria* zu Gn 22,8, welche Isidor zitiert: „*Et sicut Isaac ligna portabat, quibus imponendus erat, sic Christus crucem, in qua figendus erat.*“; vgl. PL 113, Sp. 138-139.

⁸⁴⁷ Möglicherweise bezieht sich Fridolin auf Augustinus, der vermutlich den Sermon „*De immolatione Isaac*“ verfasst hat. Darin macht sich der Verfasser Gedanken über das unvollendete Opfer und kommt zu dem Schluss: Der Widder wurde getötet und nicht Isaak, weil Isaak nur eine Figur ist, nicht Wahrheit, nur eine Ankündigung dessen, was sich in Christus erfüllt. Dann schreibt er aber ähnlich wie Fridolin, dass man aber das alles auch so verstehen könne: Der Widder ist der Mensch und Isaak die Gottheit. Siehe dazu Augustinus Hipponensis (?), *Sermo VI: De immolatione Isaac*, I: „*Quod autem aries occisus est, et Isaac non est occisus, ideo factum est, quia Isaac figura et non veritas erat. In ipso enim designatum est quod postea in Christo completum est. (...) Abraham mortalem filium non moriturum obtulit Deo, et Deus immortalem Filium pro*

Hörner des Widders werden auf das Haupt Christi bezogen, das zwischen den Dornen unserer Sünde respektive in der Dornenkrone steckte; dass schließlich Christus als das Haupt stellvertretend für uns als sein Leib geopfert wurde.⁸⁴⁸ Nach Hieronymus, Augustinus⁸⁴⁹ und dem römischen *Martyrologium*⁸⁵⁰ soll Isaak wie Christus am selben Ort und am selben Tag, bei Jerusalem am 25. März, geopfert worden sein.⁸⁵¹

Während also die Beischrift noch die patriarchische Würde Abraham zuordnet, weist die Auslegung diese seinem Sohn Isaak zu. Dieser Paradigmenwechsel im Text folgt somit der Beobachtung, die auch am Bild gemacht werden konnte. Bereits dort stellte sich die Frage, warum in einem Holzschnitt mit Abraham als zentralem Bildthema durch die diagonal hervorgehobenen Motive der Holzscheite und des Widders der Blick derart auf Isaak geführt wird.

Der Schlüssel zur Antwort liegt in den vorangegangenen Beobachtungen, dass in die eigentlichen Bildthemen auch die Opferungen der jeweiligen Würden einbezogen wurden. Im Gegenwurf des Erstgeborenen bringt eine Mutter ihr erstgeborenes Kind dar, im Gegenwurf der priesterlichen Würde opfert sich der vollkommene Priester als Lamm auf dem Altar. Nun opfert sich aber Abraham nicht selbst, sondern seinen Sohn Isaak. Daher wird erst aus der Perspektive Isaaks, der ebenso zu den Patriarchen zählt, die Opferung der patriarchischen Würde nachvollziehbar.

Bisher konnte man immer im Protagonisten einer Darstellung die Präfiguration Christi erkennen. Doch Fridolin führt niemand Geringeren als Leo den Großen an, um daran zu erinnern, in allen Personen des alten Testaments Christus zu suchen. Insofern stellt es für den Bildentwerfer kein Problem dar, Christus sowohl in Abraham als auch in Isaak anzusprechen.

Folgt man der Auffassung, Christus sei in Abraham zu erkennen, dann stünde Abraham für Christi Würde. Denn in der 17. Figur ist zu sehen, wie Abraham zahlreiche Nachkommen, darunter Isaak, verheißen bekommt. Die 18. Figur zeigt dann zwar Abrahams schmerzliches Opfer, doch erst dieses Bestehen der göttlichen Probe sichert ihm die Verheißung. Daher verweist auch die Beischrift der 17. Figur bei der Verheißung auf das Opfer voraus; daher betont die Beischrift zur 18. Figur die Würde stärker als das eigentliche Leid.

Angesichts Abraham, der seelische Qualen litt, mag die überwiegend positiv ausgerichtete Deutung des ambivalent aufgefassten Opfers irritieren, doch wird sie durch die Auslegung des Gegenwurfs geradezu noch unterstrichen. Darin werden nämlich Abrahams Entschlossenheit und freier Wille zum Opfer mit Christus verglichen. Durch den Gehorsam Christi ist der Stammvater des israelitischen Volkes auch zum Stammvater aller Völker ge-

hominibus tradidit morti. Potest tamen de beato Isaac, et de illo ariete etiam sic intelligi, ut in beato Isaac significata sit divinitas, in ariete humanitas Christi. Et quia in passione non divinitas, sed humanitas crucifixa creditur; ideo non Isaac, sed aries immolatur.“; vgl. PL 39, Sp. 1750.

⁸⁴⁸ Vgl. Augustinus Hipponensis (?): *Sermo VI: De immolatione Isaac, I*: „Aries vero ille qui inter spinas cornibus tenebatur, et ipse typum Domini habuisse videtur. Nam et Christus quasi cornibus inter spinas haerebat, quando ad crucis cornua clavorum confixione pendeat.“; vgl. PL 39, Sp. 1750. Siehe auch die *Glossa ordinaria*: „Isaac ligatis pedibus altari superponitur, et Christus cruci affigitur. Sed quod figuratum est per Isaac, translatus est ad arietem, quia Christus ovis. Ipse enim filius, quia natus; aries, quia immolatus. In vepribus haeret aries, crux cornua habet. Si enim duo ligna compingantur, crucis species redditur. Unde Habac. III (Hab 3,4; d. Verf.): «Cornua in manibus ejus.» Cornibus ergo haerens aries, Christus crucifixus est. Vepres autem spinarum: spinarum iniquarum, quae Dominum suspenderunt. Inter spinas enim peccatorum suspensus est. Unde Jer.: «Spinis peccatorum suorum circumdedit me populus hic» Alii hunc arietem in vepribus ligatum, Christum ante immolationem spinis coronatum intelligunt.“; vgl. PL 113, Sp. 139.

⁸⁴⁹ Augustinus Hipponensis (?), *Sermo VI: De immolatione Isaac, I*: „Beatus Hieronymus presbyter scripsit, ab antiquis et senioribus Judaeorum se certissime cognovisse, quod ibi oblatus est Isaac, ubi postea Dominus Christus crucifixus est.“; vgl. PL 113, Sp. 1751.

⁸⁵⁰ *Martyrologium* 1931, S. 159 nennt am 25. März zusammen mit der Kreuzigung Christi die Opferung Isaaks.

⁸⁵¹ Fol. k1 rb.

worden.⁸⁵² Somit steht in der 18. Figur Abraham durchaus für die Tugenden und das Wirken Christi, obwohl das eigentliche Thema zunächst negativ belegt erscheint.

Hier liegt aber nun die Annahme nahe, dass Abrahams unvollkommenes Opfer nicht als befriedigend empfunden und das Einbeziehen eines tatsächlichen Opfers gewünscht wurde. Durch die hinzugefügten Motive der Holzscheite und des Widders erreichte man beim Betrachter einen Wechsel in der Wahrnehmung, damit er in Isaak das Leiden erkennt, welches für die 18. Figur konzeptionell angenommen werden darf. Letztlich sind es aber nicht nur die ergänzten Motive, welche den Blick auf ihn lenken. Gängige Exegesen des Opfers deuten Abraham als Gottvater und Isaak als Christus.⁸⁵³ Wie Gottvater opfert auch Abraham seinen Sohn, der ebenso ein Patriarch war. Nur durch die Perspektive auf Isaak, den Typus des sich opfernden Gottessohnes, kann die Opferung der patriarchischen Würde in Christus erkannt werden. Erst die Erkenntnis Christi in Abrahams Sohn offenbart das eigentliche Leid, die wesentliche Opfertaube. Eine andere Lesart würde lediglich dazu führen, in Abraham den opfernden Christus, aber nicht den geopfert Christus zu sehen.

So erhält die Figur unterschiedliche Bedeutungen, je nachdem, ob man Abraham oder Isaak in den Vordergrund rückt. Die Weichen hierzu stellen die prominent angelegten Holzscheite, die keine Bedeutung hätten, ginge es allein um Abrahams Gehorsam.

Nachdem nun in den Vorbemerkungen auf den ausschließlich literalen Sinn der Figuren hingewiesen wurde, ist es notwendig, hier zur Klärung einen Nachtrag zu bringen. Die primäre Funktion des Erinnerns und Verstehens erfüllt die 13. Figuren allein im literalen Sinn. Die im Bild erkannte Einladung, das Ereignis auch typologisch zu lesen, stellt „nur“ ein zusätzliches Angebot zur Bildbetrachtung dar und verweist nicht anders als die Allusion in der 13. Figur auf eine supplementäre Bedeutung, welche die Artikel selbst nicht enthalten. Ein Angebot freilich, welches nur von theologisch gebildeten Betrachtern angenommen werden konnte, wenn man bedenkt, welche Kenntnisse der Biblexegese dazu notwendig sind.

4.19 Die 19. Figur

Die Figuren 19 und 20⁸⁵⁴ liegen sich auf einer Doppelseite gegenüber und zeigen zum einen die Rückkehr des siegreichen Jephta und zum anderen die Hinrichtung seiner Tochter.

So sitzt in der 19. Figur Jephta hoch zu Ross und führt eine Gruppe berittener Männer mit Banner und Lanzen an. Sie alle tragen einen Plattenharnisch, Jephta als Anführer zudem einen mit Federn geschmückten Helm. Während seine Linke auf einem Schwertknauf liegt, hält er in der Rechten einen Feldherrenstab. Jephta und seine Männer reiten über Soldaten hinweg, die sie im siegreichen Kampf gegen den ammonitischen König niedergestreckt haben. In der kompositorisch ähnlichen, aber spiegelbildlichen Darstellung der Capestrano-Tafel (Abb. 42) wird der Sieg über den König der Ammoniter unumwunden dargestellt, da er dort am Boden liegend gezeigt wird.

⁸⁵² Gemäß der Bibel wendet sich Gott erst beim Opfer an Abraham und sagt ihm, dass er ihm Segen in Fülle schenken wolle, weil er den Sohn nicht vorenthalten habe; vgl. Gn 22,16.

⁸⁵³ Siehe z. B. die *Glossa ordinaria* zu Gn 22,8: „*Abraham, unicum filium ducens ad immolandum, Deum Patrem significat. (...) Abraham ergo Deum Patrem significat, Isaac Christum. Sicut enim Abraham unicum et dilectum filium victimam Deo obtulit, sic Deus Pater unigenitum Filium pro nobis tradidit.*“; vgl. PL 113, Sp. 138-139.

⁸⁵⁴ Siehe auch die Einleitung im Kapitel 4.13 und das Fazit im Kapitel 4.22.

Jephta und seine Männer reiten auf ein als Abbeviatur wiedergegebenes Stadttor⁸⁵⁵ zu und treffen darin auf Jephtas Tochter⁸⁵⁶, die ihren siegreich heimkehrenden Vater mit Pauken begrüßt. Dargestellt ist der Moment aus Richter 11,34. Da er aber ein Gelübde abgelegt hat, das Erste zu opfern, was ihm nach einem Sieg über die Ammoniter aus der Tür seines Hauses entgegenkommt, zerriss Jephta seine Kleider, als er zuerst seine Tochter sah. Diese Szene wird zum Beispiel in der Koberger-Bibel in dem Bild festgehalten, welche Jephta dabei zeigt, wie er aus Kummer mit dem Schwert seinen Mantel zerteilt (Abb. 43). Doch nicht Jephtas Schmerz steht im Vordergrund, sondern Jephta als Bezwinger seiner Feinde, wie die niedergetrampelten Ammoniter erkennen lassen.

Aber nicht nur Jephta als Sieger, sondern auch Jephtas besondere Stellung als Oberhaupt sollte betont werden.⁸⁵⁷ Bleibt man nämlich in der von Aristoteles beeinflussten Denkweise Fridolins, dass sich Dinge umso deutlicher voneinander abheben, je gegensätzlicher sie sind⁸⁵⁸, dann ist Jephtas Würde als „Fürst“ in der Tafel geringer einzuschätzen als im Schatzbehälter. Im Tafelbild liegt ihm nämlich ein König zu Füßen, im Holzschnitt nur noch ein Soldat. Bevor nun aber der Text aus dem Gegenwurf einbezogen wird, soll zunächst noch die folgende Figur betrachtet werden.

4.20 Die 20. Figur

Nach Jephtas Heimkehr sieht man auf der Doppelseite gegenüber in der 20. Figur Jephta sein Gelübde erfüllen und seine Tochter neben einer Brandopferstelle⁸⁵⁹ in einem Sakralbau darbringen. Nun trägt die Tochter die vorher zu Zöpfen geflochtenen Haare offen und betont dadurch ihre Jungfräulichkeit.⁸⁶⁰ Sie kniet mit gefalteten Händen neben einem Brandopferaltar, auf dem die Holzscheite über Kreuz liegen⁸⁶¹, und erwartet den tödlichen Schwertstreich ihres Vaters, der hinter ihr zum Schlag ausholt.⁸⁶² Jephta hat sein Helm abgelegt und trägt nun eine Kopfbedeckung, welche die Scharfrichter wie in der 16. Figur aufhaben. In einem chorartigen Abschluss des Gebäudes blickt man wiederum auf einen Altar mit den mosaïschen Tafeln.

Während also die 19. Figur den Moment zeigt, indem Jephta erkennt, zu welchem Preis er als Sieger nach Hause kehrt, stellt die 20. Figur die Erfüllung des Gelübdes dar. Dadurch beinhalten beide Figuren eine ähnliche Lesart wie die beiden vorhergehenden Figuren zu Abraham. Erst das Opfer erfüllt das Gelübde, womit der 20. Figur faktisch wiederum eine positive Bewertung zufällt.

⁸⁵⁵ Ulrich 1979, S. 59 verweist auf motivische Rückgriffe des Schatzbehälters auf das Nürnberger Kaiserfenster. So stamme das Stadttor aus den Scheiben 4 e und f.

⁸⁵⁶ Abraham 1912, S. 170 verweist allgemein auf den niederländischen Einfluss auf den Schatzbehälter und führt konkret einen Vergleich am Beispiel der Tochter zwischen der 19. Figur und dem elften Blatt der ältesten niederländischen *Ars moriendi* (Schreiber 1900, Taf. LXXXXVIII) an.

⁸⁵⁷ Vgl. Ri 11,11.

⁸⁵⁸ Siehe das Kapitel 2.1.

⁸⁵⁹ Ri 11,31.

⁸⁶⁰ Diese ist es auch, welche Jephtas Tochter in Ri 11,37 beweint.

⁸⁶¹ Sicherlich keinen Zufall bilden die überkreuzten Holzscheite auf dem Altar. Vor allem im *Speculum humanae salvationis* hat die Tochter bei ihrer Hinrichtung zumeist ein Kreuz vor Augen; siehe dazu z. B. Drewer 2002, S. 51.

⁸⁶² Die Jephtaschilderung kennt die Tötung mit einem Schwert nicht. Vielmehr verdeutlicht dieses Motiv die nahe ikonografische Verwandtschaft mit Abrahams Opfer. Dort wird in Gn 22,6 ein Schlachtmesser erwähnt; vgl. dazu LCI 2, Sp. 386, s. v. „Jephte“ (E. Dinkler/v. Schubert); Weitzmann 1964, S. 358, Abb. 14. Schon Ephräm der Syrer nennt in einem Hymnus zusammen Abraham und Jephta, da beide ihr „eigenes Blut“ zum Tode weihten; vgl. Ephräm 1919, S. 303-304.

Dieser Überlegung folgt die Beischrift zur 19. Figur. Sie nennt Jephta ein Oberhaupt Gileads, der seiner Tochter nach einer erfolgreichen Schlacht entgegenkommt. Die Beischrift weist auf Jephtas Gelübde und Standhaftigkeit hin: Er opferte Gott seine Tochter, so wie er es gelobt habe. Entgegen unserer Beobachtung am Bild geht die Beischrift nicht eigens auf Jephtas besondere Stellung ein, sondern erwähnt sie knapp in einer attributiven Erweiterung. Stattdessen führt sie in ihrer Bibelparaphrase über das Gelübde hinaus auch das Opfer an, welches eigentlich erst mit der 20. Figur folgt. Zuletzt ordnet sie die Figur dem Artikel 14 I zu, der fürstlichen und jungfräulichen Würde Christi.⁸⁶³

Während die erste Beischrift den Akzent auf das Gelübde und dessen Erfüllung legt, wird in der Beischrift zur 20. Figur nur noch erwähnt, dass in dieser Figur der Herzog Jephta seine eingeborene Tochter opfere und dass die Figur zum Artikel 14 II gehöre.⁸⁶⁴

Der Inhalt des Artikels wird weder in der Beischrift genannt, noch im Gegenwurf. Dafür geht der Gegenwurf darauf ein, dass Jephta eine Präfiguration Christi wegen seiner Stellung als Oberhaupt gewesen sei, worin nun konkret die fürstliche⁸⁶⁵ Würde angesprochen werde.

Dann werden ausführlich mit wörtlichen Paraphrasen aus der Bibel die Vorgeschichte und das Opfer selbst ausgebreitet. Der Artikel 14 II bleibt ungenannt.

Am Ende seiner Bibelparaphrase verweist Fridolin auf eine Auslegung Isidors und diesmal auch konkret auf die ihn zitierende *Glossa ordinaria*⁸⁶⁶. Demnach bedeute Jephta Christus, der sein eigenes, jungfräuliches Fleisch⁸⁶⁷ geopfert habe, um zum Heil der Menschen ihre Feinde zu überwinden. Dieses Opfer habe Christus aus Gelöbnis und festem Vorsatz vollbracht, so, als wenn er es geschworen hätte.⁸⁶⁸ Mit anderen Worten opferten Christus und Jephta ihr eigenes Fleisch und Blut, nämlich sich selbst respektive die jungfräuliche Tochter, zum Heil und Sieg der Menschen.⁸⁶⁹ Dem Gelübde Jephtas steht der ewige Ratsschluss gegenüber, nach dem Christus laut Artikel 1 II sein eigenes Opfer von Ewigkeit her vorgesehen hat.⁸⁷⁰ Die Exegese verdeutlicht damit erneut die positive Bewertung des gewinnbringenden Opfers.

⁸⁶³ Fol. k1 rb.

⁸⁶⁴ Fol. k2 va.

⁸⁶⁵ Jephta wird in der Einleitung zur vorliegenden Fünfergruppe Fürst und Ritter genannt, in der Beischrift Herzog, Richter und starker Fechter sowie in der Auslegung Fürst, Herzog, Richter und Fürstreiter. Der Begriff Fürst ist damit eher als „*princeps*“ im Sinne von Anführer oder Oberhaupt zu verstehen, wie ihn auch die Vulgata gebraucht: Ri 11,8: *dux*; Ri 11,6.9.11: *princeps* (vgl. Vulgata 1965). Deren Kontexte in der Bibel lassen ebenso erkennen, dass Fridolin unter einem „Fürsten“ einen Anführer eines Volkes versteht.

⁸⁶⁶ Vgl. PL 113, Sp. 530.

⁸⁶⁷ Nicht etwa „*carnem virginitatem*“, sondern „*carnem propriam*“ heißt es bei Isidor wie auch in der *Glossa*. Zu Isidor siehe die nächste Anmerkung, zur *Glossa* sowohl die vorherige Anmerkung als auch Froehlich/Gibson 1992, Bd.1, S. 493. Fridolin verfolgte mit der freien Übersetzung Isidors offensichtlich eine Konkretisierung der Artikelaussage, eine genauere Auslegung des Fleisches Christi auf die jungfräuliche Eigenschaft hin.

⁸⁶⁸ Isidorus Hispalensis: *Quaestiones in Vetus Testamentum*, in *Librum Judicum*, *Caput VII: De Jephthe et filia*. In: PL 83, Sp. 388-389: „*Quis ergo in Jephthe praenuntiabitur, nisi Dominus Jesus Christus, et Salvator noster, qui a facie fratrum suorum, id est, Judaeorum abscedens, in gentibus principatum accepit? Qui omnia humanae salutis sacramenta, tanquam juratus, explevit, et quasi filiam, ita carnem propriam pro salute Israelis Domino obtulit.*“ Um den Sinnzusammenhang zu wahren, wurde auch der Satz wiedergegeben, der Fridolins Zitat vorangeht.

⁸⁶⁹ Deutlicher als Isidor wird eine Abhandlung über die Allegorien des Alten Testaments, welche vermutlich Hugo von St. Viktor verfasst hat: Jephta wie Christus nahmen die Herrschaft über ihr Volk an, bekämpften ihre Feinde und waren für den Sieg zu Opfer bereit; siehe dazu Hugo de S. Victore (?): *Allegoriae in Vetus Testamentum, liber quartus: In Libros Josue, Judicum et Ruth, Cap. XV: De Jephthe*: „*Jephthe quoque, sicut, doctores exponunt, significat Christum. Sicut namque Jephthe a fratribus ejectus accepit principatum, sic Christus a Judaeis refutatus, accepit principatum super populum fidelium. Sicut Jephthe liberavit populum fidelium, sicut Jephthe liberavit populum de manu filiorum Ammon; sic Christus electos de servitute daemonum. Jephthe per victoriam sacrificavit filiam, et carnem suam Christus immolavit.*“; vgl. PL 175, Sp. 680. Zu ähnlichen frühchristlichen Deutungen siehe Weitzmann 1964, S. 352.

⁸⁷⁰ Siehe Kapitel 4.1.

Die Bildverweise im Gegenwurf bezeichnen Jephta in der 19. Figur als einen „Überwinder“, der seiner Tochter begegne, und in der 20. Figur⁸⁷¹ als einen, der seine einzige, jungfräuliche Tochter opfere.⁸⁷² Damit folgen die Anmerkungen Fridolins den Ergebnissen unserer Bildanalysen.

Was hat es aber nun mit der jungfräulichen Würde auf sich, die nicht in der Einleitung zur Fünfergruppe, dafür aber im Artikel in einem Satz mit der fürstlichen erwähnt wird, dann aber wiederum in der Auslegung fehlt? Lediglich von Christi jungfräulichem Fleisch im Zusammenhang mit Isidors Exegese ist darin die Rede. Wie schon bei Abraham stellt das Opfer eine Voraussetzung für den dauerhaften Erwerb einer Würde dar. Die 20. Figur zeigt den Protagonisten Jephta, der sein eigenes Fleisch und Blut für den Sieg über den Feind opfert. Mit Rücksicht auf Fridolins Intention kommt darin aber weniger das Opfer als vielmehr die Erfüllung eines Gelübdes zum Ausdruck. Daher war es notwendig, wie in der Figur mit Abrahams Opfer auch hier die Aufmerksamkeit des Betrachters von Jephta weg und dafür auf seine Tochter hin zu lenken, um neue Inhalte anzusprechen.

Der Text erreicht dies, indem der Artikel die jungfräuliche Würde in einem Satz neben der fürstlichen nennt. Der Leser wird dann mit der Exegese Isidors, die am Ende der Auslegung steht, das Opfer der jungfräulichen Würde verstanden haben. Die singuläre Erwähnung der jungfräulichen Würde verfolgt damit dieselbe Strategie des Perspektivenwechsels wie der 13. Gegenwurf.

Doch wie wird zu diesem Wechsel in der Figur angeleitet? In der Figur mit Abrahams Opfer wurde dies über auffällige, gestalterische Mittel erreicht. Solch eine Augenführung ist dagegen in der 20. Figur sehr viel zurückhaltender. Die Tochter trägt gegenüber der 19. Figur die Haare nun offen, um ihre Jungfräulichkeit zu betonen und dem Betrachter ein entsprechendes Mnemozeichen zu geben. Doch die hier wichtigste Steuerung der Wahrnehmung erfolgt über Jephta selbst, der hier die Kopfbedeckung eines Scharfrichters trägt: die Kappe mit dem Rauten zeigenden Längsstreifen.⁸⁷³ Man könnte meinen, darin käme die Kritik vieler Kirchenväter am Menschenopfer wegen des Verbotes aus Levitikus 18,21 und 20,2-5 zum Ausdruck.⁸⁷⁴ Warum sollte aber Fridolin im Bild das Menschenopfer stigmatisieren wollen, wo er doch auf den Heil bringenden Nutzen des jeweiligen Opfers abhebt? Indem Jephta seinen Helm abgelegt hat und nun die Kopfbedeckung eines Scharfrichters trägt, tritt vielmehr die eigentliche Person Jephtas hinter die anonyme Figur eines Schergen zurück, sodass das Augenmerk stärker auf die Jungfrau fällt. Dies sah Fridolin wohl für ausreichend an, um die Opferung der jungfräulichen Würde, des eigenen Fleisches beim Anblick der 20. Figur mit zu berücksichtigen.

Damit reiht sich die 20. Figur unter die anderen Beispiele ein, in denen eine Würde als Opfergabe dargeboten wird. Nur bleibt hier die Opferung der fürstlichen Würde außen vor. An ihre Stelle tritt die von Isidor vertretene Deutung vom Opfer des eigenen Fleisches.

Die Holzschnitte dienen damit wiederum als speziell aufbereitete Behälter, die mit Inhalten aus dem Text zu füllen sind; vor allem auf der Ebene der Artikel. Doch zeigt sich erneut, dass die Holzschnitte sehr wohl mit eigenen Mitteln versuchen, ebenso auf weitere Inhalte aufmerksam zu machen, welche der Gegenwurf überhaupt nicht verfolgt. Es sei noch einmal betont, dass der 14. Gegenwurf allein die „fürstliche“ Würde zum Inhalt hat. Da scheinbar eine Anspielung auf die Opferung derselben Würde im gleichen Holzschnitt nicht gefunden werden konnte, hat man sich der Deutung Isidors erinnert, welche durch die *Glossa*

⁸⁷¹ Fridolin bezeichnet versehentlich die 20. Figur als die 19. Figur.

⁸⁷² Fol. k2 va.

⁸⁷³ Siehe auch die Kapitel 4.16 und 4.29.

⁸⁷⁴ Vgl. Lorenz 2003, S. 55, Anm. 3; Littger 2003, S. 122, Nr. 16 (*Speculum humanae salvationis*), S. 124, Nr. 18 (*Weltchronik des Rudolf von Ems*) und Kellner 2003, S. 59, Anm. 1. Siehe auch die Kritik in der *Historia scholastica* in: Vollmer 1925, S. 339-340.

weite Verbreitung fand, und eine andere, aber inhaltlich verwandte Würde als Opfer aufgegriffen, nämlich die Jungfräulichkeit.

4.21 Die 21. Figur

Die 21. Figur⁸⁷⁵ zeigt vor der fiktiven Stadtkulisse von Gaza auf eine eigentümliche Weise Samson.⁸⁷⁶ Denn gleich drei Taten aus seiner Vita werden simultan über entsprechende Attribute angesprochen: Er trägt mit der Linken auf seiner Schulter die Stadttore von Gaza, in der Rechten hält er den Eselskinnbacken, mit dem er die vor ihm liegenden, 1000 Philister erschlagen hat. Schließlich tritt er mit seinem linken Fuß einen Löwen nieder, der zwar mit dem Rücken am Boden liegt, ihm aber in den Fuß beißt und die Krallen in die Wade schlägt.

Sonderbar ist an dieser Figur zunächst die Verdichtung von drei übermenschlichen Taten Samsons zu einer Figur.⁸⁷⁷ Sonderbar ist aber auch die Weise, auf die der Löwenkampf gezeigt wird. Der Entwerfer hat sich angesichts der konzentrierten Taten nicht damit begnügt, etwa einen toten Löwen attributiv an den Wegesrand zu legen, sondern er hielt an der Darstellung des Kampfes fest, wenn er auch mit der gängigen Bildtradition brechen musste, wonach Samson hinter dem Löwen stehend das Maul auseinanderreißt.⁸⁷⁸

Bemerkenswert an der Lösung in der Figur ist nicht allein die Allusion Samsons an das Motiv der *calcatio*, bei dem ein Sieger seinen Fuß auf den Kopf des Besiegten setzt. Sondern die bewusst angestrebte formale Parallele zum *Christus victor*⁸⁷⁹, der in typologischen Werken wie dem *Speculum humanae salvationis* für die neutestamentliche Erfüllung des im Löwenkampf angekündigten Sieges über das Böse steht (Abb. 44).

Daraus nun die nasiräische Würde abzuleiten, von der der Artikel handelt, stellt sich als diffizil dar. Der Artikel arbeitet mit einer „Eselsbrücke“, da er das Nasiräat mit dem „starken Samson“ in Verbindung setzt.⁸⁸⁰ Auch die Beischrift hebt in der Figur die „großen Taten des starken Samson“ hervor und betont, dass „dieses Samsons“ an dieser Stelle gedacht würde, weil er von Geburt an ein Nasiräer und deswegen eine besondere Präfiguration Christi gewesen sei.⁸⁸¹ Auch die Auslegung stellt die nasiräische Gemeinsamkeit von Samson und Christus heraus. Zunächst stellt auch sie fest, Samson präfiguriere wegen seiner großen Taten Christus. Dann räumt sie aber ein, dass Samson vor allem wegen der nasiräischen Würde eine besondere Figur Christi gewesen sei. Angesichts des abstrakten Begriffs des Nasiräats kehrt die Auslegung über die Erwähnung weiterer gemeinsamer Eigenschaften auf die großen Taten zurück, „als hie in der xxj. figur stet, da seiner tat drey in einer figur begriffen sind“: Er hat den Löwen erwürgt, die Tore von Gaza aus den Angeln gerissen und die 1000 Philister erschlagen, „in welhen dingen allen der samson christum in sunder bedeutet.“⁸⁸² Eine typo-

⁸⁷⁵ Siehe auch die Einleitung im Kapitel 4.13.

⁸⁷⁶ Pfeiffer 1969a, S. 292-293, Anm. 128d sieht in der Figur ein Werk Albrecht Dürers.

⁸⁷⁷ Siehe auch Bock 1991, S. 86: Die Illustration komprimiere die Heldentaten Samsons, um die außergewöhnliche Stärke Samsons darzustellen, die alles übertreffe.

⁸⁷⁸ Vgl. z. B. die *Biblia pauperum* in: Wetzel 1995, S. 98.

⁸⁷⁹ Vgl. Schiller 3, S. 32-33. Siehe auch den mit *Christus victor* eng verbundenen Vers aus Ps 91(90),13: „Über Apsis und Basilisk wirst du gehen und treten auf junge Löwen und Drachen.“ Darin sah die christologische Deutung ein Bild für Christus, der den Kampf gegen Satan und Tod gewonnen hat.

⁸⁸⁰ Fol. k4 ra.

⁸⁸¹ Fol. k2 vb.

⁸⁸² Fol. k4 ra. Zur vermeintlichen Diskrepanz der Beischrift zum Holzschnitt bezüglich der Erntevernichtung siehe das Kapitel 3.2.

logische Auslegung der Präfigurationen unterbleibt jedoch aus Gründen, die in der Vorbemerkung genannt wurden.⁸⁸³

Auffällig bleibt der Versuch Fridolins, das Nasiräat mit der Stärke Samsons in Einklang zu bringen. Dies macht verständlich, weswegen Samson in der 21. Figur zu einem Helden stilisiert wird. Doch darin sogleich den Aspekt des Nasiräats zu erkennen, erscheint fragwürdig; zumindest für den heutigen Betrachter.

Möglicherweise ist aber die Verknüpfung des Nasiräats mit der Stärke Samsons nur in Vergessenheit geraten, während ein Zeitgenosse Fridolins sofort den Sinn erfasst haben könnte, sofern diese Verknüpfung zum allgemeinen Gedankengut gehörte. Oder aber der Zeitgenosse verfügte über eine gute theologische Bildung.

Das *Speculum humanae salvationis* zum Beispiel geht nicht auf das Nasiräat ein, sondern verknüpft lediglich den „starken“ Samson, der den Löwen erschlug, mit dem „starken“ *Christus victor*, der den Teufel erschlug.⁸⁸⁴ Die Samsongeschichte dagegen geht auf den Zusammenhang beider Eigenschaften sehr wohl ein. Als Nasiräer durfte Samson seine Haare nicht schneiden, in denen das Geheimnis seiner Kraft lag⁸⁸⁵; nur als Nasiräer konnte er also überhaupt die großen Taten vollbringen. Daher begründete bereits Origines eine von Samsons gewaltigen Taten damit, dass Samson „*Nazareus fuerat Dei et habebat comam plenam virtutis*.“⁸⁸⁶

Fridolin merkt selbst an, dass viel über Samson geschrieben steht, worin man bereits einen Hinweis darauf sehen kann, dass die folgende Ausführung auf eine dieser ungenannten Schriften zurückgeht. Weiterhin schreibt er, Samson figuriere am meisten deswegen Christus, weil „*er so herrlich von dem engel verkündet, wunderpelich geporn, sunderlich geweyhet* [zum Nasiräer; d. Verf.], *wunderlich gestritten und obgelegen, seltzamclich umbkomen und in dem underligen obgelegen ist*.“⁸⁸⁷

Unter den in der *Glossa ordinaria* angeführten Allegoresen zu Richter 13-16⁸⁸⁸ fällt schließlich ein besonderes Augenmerk auf Isidors *Quaestiones in Vetus Testamentum*, welche an Fridolins Ausführungen im 15. Gegenwurf erinnern.

Isidor schreibt im ersten Abschnitt, Samson, einst ein Nasiräer Gottes, teile mit Christus eine gewisse Haltung, weil ebenso dessen Geburt von einem Engel verkündigt wurde, er ein Nasiräer genannt wurde und Israel von seinen Feinden befreit hat⁸⁸⁹, schließlich weil er deren Tempel umgeworfen und viele Tausend getötet hat, die ihn verspottet haben. Interessant an diesem ersten Abschnitt ist die Feststellung, dass Isidor in einer ersten Information über

⁸⁸³ Siehe dazu das Kapitel 3.3. Zu den Deutungen, die grundsätzlich möglich sind, siehe LCI 4, Sp. 36-37, s. v. „Samson“ (W. A. Bulst).

⁸⁸⁴ Siehe dazu das *Speculum humanae salvationis* (Speyer, Peter Drach d. Ä., um 1480), S. 110r [= GW M43020]. Auch die *Biblia pauperum* betont im Zusammenhang mit Samsons Löwenkampf jeweils die Überlegenheit von David, Samson und Christus in ihren Taten wie auch in den beigestellten Versen. So etwa, wenn bei Samson Hosea zitiert wird: „Tod, ich werde dein Tod.“ Interessanterweise wird Samsons Stärke in der *Biblia pauperum* zusätzlich durch sein wallendes Haar als den Sitz seiner Kraft betont, vgl. Wetzel 1995, S. 98. Dieses Motiv greift der Holzschnitt allerdings nun nicht auf. Ein weiterer Hinweis darauf, dass es der Figur nicht alleine auf die Stärke Samsons ankommt, sondern auf einen anderen Aspekt, der über die Stärke hinausgeht. Siehe auch den Kupferstich des Israhel van Meckenem, der den Löwen zerreißen den Samson mit wallenden Haaren zeigt, in: Plaßmann 2000, S. 28, Abb. 2.

⁸⁸⁵ Siehe Ri 13-16; bes. 13,5 und 16,17. In Ri 13,15 verkündet der Engel des Herrn Samsons Mutter: „Es darf kein Schermesser an seine Haare kommen, denn der Knabe wird von Geburt an ein Gott geweihter Nasiräer sein. Er wird damit beginnen, Israel aus der Gewalt der Philister zu befreien.“ In Ri 16,17 verrät Samson Delila das Geheimnis seiner großen Kraft: „Ein Schermesser ist mir noch nicht an die Haare gekommen; denn ich bin ein von Geburt an Gott als Nazarener geweiht. Würden mir die Haare geschoren, dann würde meine Kraft mich verlassen; ich würde schwach und wäre wie jeder andere Mensch.“

⁸⁸⁶ Zitiert nach Kalt 1912, S. 51.

⁸⁸⁷ Fol. k4 ra.

⁸⁸⁸ PL 113, Sp. 531-532. Siehe auch allgemein die patristische Literatur zu Samson in Kalt 1912, S. 47-73.

⁸⁸⁹ Wie bereits Origines verknüpft auch Isidor das Nasiräat mit den großen Taten Samsons.

Samson die Eigenschaften „Nasiräer“ und „Befreier“ in einem Zusammenhang nennt. In seinem zweiten Abschnitt geht er näher auf die Ankündigung von Samsons Geburt ein. Diese Ankündigung habe Ähnlichkeit einerseits mit den Propheten, die die Geburt des Herrn verkündigt haben, andererseits mit dem Engel, der zu Maria sprach.

Schließlich sticht besonders der vierte Abschnitt ins Auge. Darin legt Isidor nämlich zuallererst dar, dass Samson wahrhaftig ein Nasiräer und Heiliger Gottes gewesen sei, in dessen Gleichartigkeit jener Nasiräer, gemeint ist Christus, angekündigt wurde. Dann bringt er aber die nasiräische Gemeinsamkeit von Samson und Christus im Zusammenhang mit dem Löwenkampf. Als Samson zu heiraten begehrte, kam ihm ein brüllender Löwe entgegen. Wer aber, fragt Isidor, war zuerst in Samson, der den entgegenkommenden Löwen tötete, als er zu den Fremden ging wegen der Frau, die er begehrte, wenn nicht Christus, der die Kirche aus den Völkern rufen wird und den Teufel besiegend spricht: Freut ihr euch, weil ich die Welt überwunden habe?⁸⁹⁰ Isidor verknüpft in diesem Abschnitt betont das Nasirät mit dem Löwenkampf, der für Christi Sieg über den Teufel steht.

Die von Isidor genannte Gleichartigkeit oder *similitudo*, wie er im Lateinischen schreibt, könnte nicht nur zu der Gestaltungsweise in der 21. Figur inspiriert haben, wonach der Antitypus formal den Typus ersetzt, sondern sie ist überhaupt der Schlüssel zum tieferen Verständnis. Denn deren Gleichartigkeit wird in Isidors Exegese zum Löwenkampf mit dem Nasirät umschrieben.

Diese Überlegungen zeigen nochmals, welche Einstellung Fridolin zum literalen und typologischen Sinn eines Holzschnittes hat. Ihm geht es vor allem um den Literalsinn. Allusionen, welche typologische Gedanken implizieren, dienen ihm lediglich dazu, die Wahrnehmung auf bestimmte Sachverhalte zu lenken. Samson ist nicht der Sieger über Tod und Teufel und auch nicht die entsprechende Präfiguration, sondern der starke und siegreiche Nasiräer. Nur auf dieser Sinnesebene kommt die Figur in Deckung mit dem Artikel.

Nur vom Bild ausgehend war sicherlich nicht jedermann befähigt, in der Figur trotz der visuellen Steuerungen auf Anhieb den richtigen, abstrakten Begriff angesprochen zu sehen. Daher betont Fridolin im Text so sehr den Zusammenhang von Stärke und Nasirät, um dem Betrachter der Figur eine Hilfe zur Memorierung zu geben. Aber auch theologisch gebildete Leser werden vom Bild ausgehend nur dann auf die gesuchte Würde gestoßen sein, wenn sie die Auslegung Isidors gekannt haben.

Zwei unterschiedliche Umgangsformen zeichnen sich demnach ab: Vom Laien kann lediglich erwartet werden, den Text auf das Bild zu übertragen; ihm zuliebe betont Fridolin immer wieder die Abhängigkeit der nasiräischen Würde von der Stärke. Vom Gelehrten jedoch, die theologische Verknüpfung von Stärke und Nasirät zu kennen sowie über die formale *similitudo* von Typus und Antitypus die nasiräische Gemeinsamkeit zu finden.

⁸⁹⁰ Isidorus Hispalensis: *Quaestiones in Vetus Testamentum*, in: PL 83, Sp. 389:

„1. Samson autem, quondam Domini Nazaraeus, habet quiddam in typo gestum Christi. Primum quod ab angelo nativitas ejus annuntiatur; deinde quoniam Nazaraeus dicitur, et ipse liberat Israel de hostibus; postremo quod templum illorum subvertit, et perierunt multa millia hominum qui illum illuserant.

2. Nativitas ista Samson, quae per angelum annuntiatur, similitudinem habet primum prophetarum, qui nativitatem Domini secundum carnem annuntiaverunt; deinceps angeli etiam qui ad Mariam loquuntur, dicens: Maria, invenisti gratiam ante conspectum Domini, et accipies in utero, et paries filium, et vocabitur nomen ejus Jesus; hic enim salvum faciet populum suum a peccatis eorum (Luc. 1, 30).

4. Hic vere Nazaraeus, et sanctus Dei, in cujus similitudinem ille Nazaraeus est nuncupatus. Iste ergo cum tenderet ad ministerium nuptiarum, leo rugiens occurrit ei. Sed quis primus erat in Samson obvium leonem necans, cum petendae uxoris causa ad alienigenas tenderet, nisi Christus, qui Ecclesiam vocaturus ex gentibus, vincens diabolum, dicit: Gaudete, quia ego vici mundum?“

4.22 Die 22. Figur

Auf der Rückseite von Samsons großen Taten wird mit der 22. Figur sein Tod gezeigt.⁸⁹¹ Erblindet stößt er eine der vier Säulen um, welche das Haus mit den Philistern trägt, und reißt dieselben mit sich in den Tod.⁸⁹²

In Abhängigkeit von der 21. Figur ist die Opferung der nasiräischen Würde unmissverständlich. Entsprechend lautet auch die Beischrift, Samson werfe den Saal mit den Philistern um und stirbt dadurch mit den Feinden seines Volkes, um es aus ihrer Gewalt zu befreien. Sie ordnet zuletzt die Figur dem Artikel 15 II zu, der jedoch im gesamten Gegenwurf nicht einmal genannt wird.⁸⁹³ Eine Bildauslegung weist schließlich noch darauf hin, dass Samsons Opfer den Tod Christi bedeute.⁸⁹⁴

Nachdem in den Gegenwürfen 6 bis 10 Christi Opfer am Beispiel der alttestamentlichen Tiere angeschnitten wurde, leitete die Einführung in die Gruppe mit den fünf Gegenwürfen 11 bis 15 den Blick auf Christi Würde, die in verschiedenen Menschen und ihren Geschichten dargelegt sei. Diese Ankündigung deckt sich schließlich auch mit der Beobachtung des häufigen Fehlens der 2. Artikel, welche eigentlich das jeweilige Leid Christi schildern sollten.

Während die vorliegende Arbeit vor der Bearbeitung der 13. Figur auf etwaige Opfergedanken in den Gegenwürfen 11 bis 15 zur besseren Nachvollziehbarkeit der Argumentation in den Bildanalysen hinweist, gibt Fridolin seinen Lesern diesen Hinweis erst jetzt am Ende dieser Fünfergruppe. Zudem belässt er den Hinweis auf den Opfergedanken auch noch vage. Er schreibt, man solle aus den direkt vorangegangenen Gegenwürfen erkennen, wie der Herr aus Liebe, freiem Willen, Gehorsam, Gebot und Gelöbnis in den Tod geopfert wurde.⁸⁹⁵ Wie die Untersuchung aber gezeigt hat, sind damit nicht nur die Gegenwürfe 13 bis 15 gemeint, welche jeweils ein konkretes Opfer beinhalten, sondern auch die ersten beiden Gegenwürfe 11 und 12. So verweist die 13. Figur in einer Allusion auf ein Opfer wie bei der Darbringung Christi im Tempel, die 15. Figur deutet mit dem Lamm symbolisch Christi Selbstopfer. Die 18. Figur lenkt motivisch den Blick vom Opfernden auf die Opfergabe, ebenso die 20. Figur. Beide sprechen in diesem Zusammenhang nicht nur die vordergründigen Opfer an, wie es die Bildthemen glauben machen, sondern verweisen vielmehr auf hintergründige Opfergedanken. Denn wie die 22. Figur, die allein unmittelbar ein Selbstopfer zeigt, haben alle Figuren gemeinsam, dass sie nicht nur zur Memoriation einzelner Würden anleiten, sondern auch dieselben Würden⁸⁹⁶ als Opfergaben implizieren. Fridolin selbst geht nicht darauf ein, sondern betont nur die fünf Gründe, weswegen sich Christus für die Menschen geopfert habe. Aufgrund der Fünfzahl könnte man gemäß der Buchkonzeption glauben, jedem Gegenwurf aus der Fünfergruppe sei nun einer dieser Gründe zuzuordnen. Allerdings bezieht Fridolin selbst zum Beispiel gleich zwei Gründe auf Samson: Er habe sich aus Liebe und freiem Willen geopfert.⁸⁹⁷ Dies macht deutlich, dass die einzelnen Gründe durchaus mehrfach vergeben werden können und es dem Leser überlassen bleibt, hier Verknüpfungen vorzunehmen. Vielleicht auch, um immer wieder neue und wechselnde Gegenüberstellungen zu überdenken, sich mit der Zeit ein immer diffiziler werdendes Beziehungsgeflecht für die andächtige Betrachtung zu schaffen.⁸⁹⁸

⁸⁹¹ Nach Pfeiffer 1969a, S. 290-292 eine Arbeit Albrecht Dürers.

⁸⁹² Ri 16,23-31.

⁸⁹³ Fol. k2 vb.

⁸⁹⁴ Fol. k4 ra.

⁸⁹⁵ Fol. k4 rb.

⁸⁹⁶ Mit Ausnahme der 20. Figur, die anstelle des fürstlichen das jungfräuliche Opfer beinhaltet.

⁸⁹⁷ Fol. k4 ra.

⁸⁹⁸ Vgl. auch Suckale 1977, S. 192.

4.23 Die 23. Figur

Die 23. Figur ist zweizonig angelegt und zeigt oben innerhalb eines Wolkenfeldes Christus, der neben drei Engeln vor seinem thronenden Vater kniet. Gottvater weist mit seiner Rechten unter sich auf einen Weltkreis, in dem eine Landschaft mit der Kulisse einer Stadt zu sehen ist.

Die Darstellung Christi, der vor seinem Vater kniet, greift offensichtlich die 1. Figur vom Ratschluss auf: Gott sendet seinen Sohn auf die Erde. Damit schließt die 23. Figur einen Bogen, der die alttestamentlichen Leiden Christi umfasst, und leitet so die leibhaftigen Leiden des menschengewordenen Sohnes ein, wie es auch das Ende des 15. Gegenwurfs vermerkt: „*Nun folgen hernach die gegenwürff, die das leiden christi in im selbs als gegenwertig an-treffen.*“⁸⁹⁹

Gegenüber dem Segensgestus im Skizzenbuch (Abb. 45)⁹⁰⁰ fällt im Holzschnitt der dezente Zeigegestus des Vaters auf, mit dem er den Sohn auf die Erde sendet. Dieser Auftrag erfolgt nicht wie zum Beispiel in der Miniatur des Stundenbuchs der Katharina von Kleve (Abb. 9), welche den Sohn in Gestalt eines Knaben auf die Erde niederschwebend zeigt. Vielmehr betont die Darstellung das Knien des Sohnes, der seinen Platz unter den Engeln eingenommen hat, wodurch eine Unterordnung des Sohnes unter den Vater wie schon in der 1. Figur ersichtlich wird.

Demgemäß lautet die Kolumnenüberschrift: „*Von der untertenigkeit cristi*“⁹⁰¹, welche der 1. Artikel mit der „Untertänigkeit der höchsten Obrigkeit“ näher ausführt.⁹⁰² Entsprechend gibt auch die Beischrift an, dass in der 23. Figur der Vater den Sohn auf die Welt sende. Und der Sohn, der von Ewigkeit her dem Vater gleich groß und gleich mächtig ist, unterwerfe sich nicht allein dem Vater, sondern auch - um der väterlichen Ehre wegen - den Engeln und den Menschen.⁹⁰³ Die Bilderläuterung wiederum schenkt den Engeln und Menschen keine Beachtung und verweist allein auf die demütige Unterwerfung und Untertänigkeit des Herrn hin, der sogar in seiner niedrigsten Gestalt alles je vom Menschen Erschaffene überrage. Dies bedeute die 23. Figur, in der der Vater den Sohn auf die Erde sendet und der Sohn gehorsam das Gebot seines Vaters befolgt.⁹⁰⁴

Die 23. Figur verbildlicht wie bei anderen Figuren auch nicht wörtlich ihren Artikel, doch greift sie Aspekte aus den Erläuterungen auf, die eine Stütze für die Memorierung bildet. Auch hier muss demnach das Bild über den Text mit konkreten Inhalten belegt werden. Doch wer die nachfolgende Figur einbezieht, kann aus der Antithese der Bilder heraus auch ohne den Text durchaus auf den Sinn der Artikel kommen.

4.24 Die 24. Figur

Die 24. Figur zeigt den Innenraum eines Sakralbaus, der in seinem hinteren, chorartigen Abschnitt mit Chorgestühl einen Altar enthält, auf dem der Dekalog ruht. Im

⁸⁹⁹ fol. k4 vb.

⁹⁰⁰ Nach Valerian von Loga zeige das Skizzenbuch eine große Übereinstimmung mit dem Holzschnitt, aber da in der Handschrift die Sendung Christi auf die Erde unmittelbar auf Adam und Eva folgt, läge ein Argument vor, dass gegen eine Kopie der Handschrift nach dem Holzschnitt spräche. Ein Kopist der Holzschnitte hätte sich sicherlich an die Reihenfolge gehalten; vgl. Loga 1895, S. 232.

⁹⁰¹ Fol. k5 v-k6 r.

⁹⁰² Fol. k5 va.

⁹⁰³ Fol. k4 vb.

⁹⁰⁴ Fol. k6 rb.

Vordergrund sammeln Juden Steine vom Boden auf und sind im Begriff, diese auf Christus zu werfen. Erstmals im Schatzbehälter droht ihm damit, Leid am eigenen Körper zu erfahren. Während er sich seinen Peinigern im Redegestus noch zuwendet, entzieht er sich ihren Angriffen und verlässt den Tempel durch eine Tür.

Die Kolumnenüberschrift zum zugehörigen Artikel lautet „*Cristus ist der größten hohfart gezigen worden*“.⁹⁰⁵ Der 2. Artikel: Man warf Christus die allergrößte Hoffart und Widerspenstigkeit vor.⁹⁰⁶ Die Beischrift gibt schließlich die Zugehörigkeit zum 2. Artikel des 16. Gegenwurfs an, und führt aus, dass die Juden Christus im Vorgebäude⁹⁰⁷ des Tempels steinigen wollten, weil er sprach: „Ich und Vater sind eins“. Sie hielten dies für Gotteslästerung, weil sich ein sündiger Mensch als Gott ausgibt. Dabei sei das Gegenteil richtig. Denn er sei ein wahrer, natürlicher Gott von Ewigkeit her und sei aus Gnade und Barmherzigkeit des menschlichen Heils wegen zu einem Menschen geworden.⁹⁰⁸ Ähnlich lautet auch die entsprechende Bilderläuterung.⁹⁰⁹

Im Holzschnitt sehen wir also beim Tempelweihfest Gottes Sohn im Streitgespräch⁹¹⁰, welches darin gipfelt, dass ihn die Juden wegen Gotteslästerung steinigen wollen. Daher auch der Dekalog im Hintergrund als Hinweis auf die alttestamentlichen Gesetze, welche bei Gotteslästerung die Steinigung vorschreiben.⁹¹¹

In der Zusammenschau beider Figuren wird Gottes Sohn offenbar, der sich erniedrigt und in die Welt hinabsteigt, dort aber der Gotteslästerung beschuldigt wird. Insofern leuchtet dem Betrachter der Gegensatz von Demut und Hoffart ein, worüber die Artikel leicht einzuprägen sind.

4.25 Die 25. Figur

Die 25. Figur zeigt einen Schlafraum mit einem Zwillingsfenster in der rückwärtigen Wand sowie eine Tür mit Rundbogen in der daran anstoßenden rechten Wand.⁹¹² Durch beide Wandöffnungen wird der Blick auf eine hügelige Landschaft freigegeben. Das Zimmer ist links mit einem Baldachinbett⁹¹³ ausgestattet, dessen einer Vorhang hochgebunden ist und prominent in der oberen Bildmitte vor dem Fenster hängt. Unter dem Fenster steht eine Wandbank, auf der ein fayenceartiger, bauchiger Henkelkrug platziert wurde. In diesem verhältnismäßig großen Gefäß stehen drei Lilien. Links vor dem Bett befindet sich ein Leseputz, vor dem die Jungfrau Maria kniet. Sie wendet sich von ihrem Buch⁹¹⁴ auf dem Leseputz zu

⁹⁰⁵ Fol. 11 r-12 v.

⁹⁰⁶ Fol. 11 ra.

⁹⁰⁷ Vgl. Joh 10,22: Gemeint ist die Halle Salomos. Als Vorhalle wird in der Figur wohl der lehm Bodenartige Bereich im Vordergrund aufgefasst, der von dem gefliesten Bereich im Hintergrund abgesetzt wurde. Die Allusion an eine Kirche rührt sicherlich daher, neben der versuchten Steinigung auch die Vertreibung des ewigen Hohepriesters aus dem eigenen Tempel anzudeuten. Dieser Gedanke wird nochmals explizit mit der 36. Figur aufgegriffen.

⁹⁰⁸ Fol. k6 rb. Zum Bibelzitat siehe Joh 10,30-31.

⁹⁰⁹ Fol. 11 ra.

⁹¹⁰ Joh 10,22-39.

⁹¹¹ Siehe dazu Lev 24,16. Oder auch Benz 1984, S. 62.

⁹¹² Zur Vorstellung, dass die Verkündigung im Schlafzimmer, dem „*thalamus virginis*“ stattgefunden habe, siehe Lüken 2000, S. 49.

⁹¹³ Das Bett ist als Brautbett von symbolischer Bedeutung, da sich mit Marias Einwilligung Gott und Mensch vermählen; siehe dazu Liebrich 1997, S. 75.

⁹¹⁴ Dass Maria vor der Verkündigung die Jesajaprophezie 7,14 („Seht, die Jungfrau wird ein Kind empfangen, sie wird einen Sohn gebären, und sie wird ihm den Namen Immanuel (Gott mit uns) geben.“) gelesen haben soll, siehe Schreiner 1990, S. 324-325.

Gabriel hin um und kehrt aus Erstaunen ihre erhobenen Hände mit den Flächen nach außen.⁹¹⁵ Gabriel ist offensichtlich von rechts durch die Tür in die Kammer gekommen und kniet vor der Jungfrau. Sein einer Flügel ist noch wie zum Fliegen ausgestreckt. Seine Rechte weist im Segensgestus auf Maria, während seine Linke der Jungfrau ein zweifach versiegeltes Schreiben entgegenhält.⁹¹⁶

Betrachten wir zunächst das Motiv des versiegelten Briefs, den Gabriel Maria überbringt. Lech Kalinowski⁹¹⁷ weist darauf hin, dass bereits im 4. Jahrhundert durch Ephraim der Syrer Maria als versiegeltes Schreiben bezeichnet wurde und führt zur Deutung dieses Motivs ein Gedicht des im 5. Jahrhundert lebenden Bischofs von Batna aus Syrien, Jakob von Sarug, an: „Maria ist uns erschienen wie ein versiegelter Brief, in welchem die Geheimnisse und Tiefen des Sohnes verborgen sind. Ihren heiligen Leib bot sie dar wie ein reines Blatt, und das Wort schrieb sich selbst leiblich darauf. Der Sohn ist das Wort und sie, wie wir gesagt haben, der Brief, durch welchen der ganzen Welt die Vergebung mitgeteilt wurde. Sie ist nicht ein solcher Brief, der erst nach seiner Aufzeichnung versiegelt worden ist, sondern ein solcher, den die Dreieinigkeit zuerst versiegelt und dann beschrieben hat. Er wurde versiegelt und beschrieben und alsdann auch gelesen, ohne aufgebrochen zu werden: Denn ungewöhnlich erhabene Geheimnisse hatte der Vater in ihm geoffenbart. Ohne Verletzung des Siegels trat das Wort ein und wohnte in ihr; bei dieser Wunderbaren findet sich die Jungfräulichkeit des Leibes mit der Fruchtbarkeit vereinigt.“⁹¹⁸

Dagegen führt Klaus Schreiner⁹¹⁹ für das Motiv des versiegelten Briefes als Inkarnation des Wortes in Maria unter den abendländischen Autoren Bernhard von Clairvaux an, der in seinem Traktat „*Ad laudem gloriosae Virginis Matris*“ darlegt, dass im Heiligtum der Trinität mit dem Finger Gottes die Botschaft geschrieben worden sei, welche Gabriel, einer der Mächtigsten des himmlischen Hofstaates, der Jungfrau überbrachte. Bernhard empfiehlt, den Gruß des Engels zu betrachten, weil man so im „Siegel unserer Kaiserin“ Buchstaben geistlicher Gnade finden könne, die mit dem Siegelring der göttlichen Autorität eingepägt worden seien.⁹²⁰ Wie Klaus Schreiner ausführt, wollte Bernhard damit

⁹¹⁵ Zur Bedeutung der Gesten siehe Duwe 1994, S. 164.

⁹¹⁶ Verschiedene Vorlagen und Einflüsse werden mit der 25. Figur in Verbindung gebracht. Abraham 1912, S. 176 verweist auf Michael Wolgemuts Flügel mit der Verkündigungsdarstellung des Marien- und Passionsaltars der Marienkirche in Zwickau von 1479 (vgl. Strieder 1993, Abb. S. 71 oben links sowie S. 200, Kat. 49). - Anzelewsky 1997, S. 19 vergleicht den Engel der 25. Figur mit dem Wilhelm Pleydenwurff zugeschriebenen Engel auf dem Würzburger Flügel (vgl. Strieder 1993, S. 86, Abb. 99 und S. 219, Kat. 68) und gibt die Komposition des Holzschnittes als eine fast genaue Kopie vom linken Flügel des Columba-Altars von Rogier van der Weyden an (vgl. Voss 1999, S. 277, linke Abbildung). - Loga 1895, S. 229 verweist auf den Schongauer Stich B 3 (vgl. die Abbildung in Anzelewsky 1991, S. 290-292, K.20). - Siehe auch Stadler 1913, S. 191, Anm. 2.

⁹¹⁷ Kalinowski 1981, S. 166.

⁹¹⁸ Landersdorfer 1913, S. 301.

⁹¹⁹ Schreiner 1990, S. 360-361; zur Bedeutung von Siegelfarben siehe S. 364.

⁹²⁰ Bernhard von Clairvaux: *Ad laudem gloriosae Virginis Matris*, in: PL 182, Sp. 1142: „*Haec salutatio in sacrario Trinitatis est digito Dei conscripta, cum in consistorio coelestis palatii a notatione majestatis sumpsisset originem, uni de fortissimis palatii ad deferendum est delegata. Gabriel namque Dei fortitudinem Hebraeus interpretatur. Mittitur namque Gabriel archangelus, et egreditur de Rege ad reginam, de Imperatore ad imperantem, de civibus coeli ad condominam palatii. Ingreditur ad Virginem regis perelectam, et eo forte alacrius, ut cum angeli prius haberent Regem, habituri essent et reginam, et ut ad supplendam ordinis angelici ruinam, peccatores ingredi viam paradisi, mater misericordiae, regina angelorum, porta fieret Coeli. Ingressus ergo angelus: Ave, inquit, gratia plena, Dominus tecum. Libet intueri, libet amplecti, libet admirari in hac salutatione titulos imperatricis nostrae radiantem in diademate, et ipsius gemmas contemplari. Inspice syllabas hujus altissimae salutationis, et invenies in sigillo imperatricis nostrae, quasi characteres spiritualis gratiae annulo auctoritatis impressos.*“

sagen, dass der Botschaft des Engels die Imprägnierung eines im Himmel geschriebenen Textes in den mit Siegelwachs vergleichbaren Schoß Marias entsprach.⁹²¹

Betrachten wir nach dem Motiv des inkarnierten Wortes nun den prominent hängenden Vorhangsack. Ähnlich wie im Schatzbehälter treffen wir ihn in der Verkündigung des Rogier van der Weyden wieder, wo er sich ebenso deutlich sichtbar und kompositorisch hervorgehoben in der oberen Bildmitte befindet. Zu Rogiers Werk zeigt Susan Koslow auf, dass der Sack ein Symbol für die Inkarnation Christi mit einer besonderen Anspielung auf die Fleischwerdung des Wortes sei. Wesentlich ist hierbei die Feststellung, dass dieses Symbol in der antiken Fortpflanzungslehre verwurzelt ist.⁹²² Susan Koslow zeigt die formalen Ähnlichkeiten des Sackes mit einer Gebärmutter, mit einem Gerinnungssack für Käse⁹²³ sowie mit dem für die Labgewinnung aufgehängten Magen eines Wiederkäuers auf. Zur inhaltlichen Deutung dieser Ähnlichkeiten verweist sie auf die Zeugungslehre des Aristoteles, der in seiner Schrift *De Generatione Animalium*⁹²⁴ dem Mann die Form und der Frau die aus Blut bestehende Materie einräumt.⁹²⁵ Zur Verdeutlichung der Zeugung bemüht Aristoteles eine Analogie mit der Milchgerinnung: So wie bei der Gerinnung Milch den Körper ausmacht, bildet das Lab die formende Substanz.⁹²⁷ So wie also Milch erst zu einem festen Körper gerinnt, wenn ihr Lab zugegeben wird, so bildet sich aus dem Menstruationsblut erst ein Körper, wenn es mit einer „Gestalt“ in Berührung kommt.⁹²⁸ Wie vielfältig die aristotelische Analogie zitiert wurde, zeigt Susan Koslows Zusammenstellung der entsprechenden Schriftquellen, darunter auch einige von Kirchenvätern, welche das Bild des Gerinnens im Kontext der Inkarnation Christi gebrauchen.⁹²⁹ Mit Blick auf den Sack bietet sich als Fazit ein Zitat aus dem 17. Gegenwurf an: „Also kam der heilig geist (= Form; d. Verf.) in sundrer weyse in sie und formiret auß irem reynen iunckfrewlichen geperblut (= Materie; d. Verf.) den reinen leib, den gottes sun.“⁹³⁰

Demnach betont neben dem versiegelten Brief auch der Vorhangsack die Materialisierung des Wortes.⁹³¹ Diese inhaltliche Doppelung ist daher wie in der 4. Figur mit Adams Schlaf und dem kelchförmigen Brunnen als ein Ausrufezeichen zu verstehen.

Kommen wir unter den Motiven, die untersucht werden sollen, zuletzt zum Henkelkrug mit den drei Lilien. Zahlreiche Verkündigungsdarstellungen bei Sven Lüken⁹³² zeigen,

⁹²¹ Eine von Bernhard beeinflusste Verkündigungsdarstellung scheint die des Altars aus dem Schloss Tirol in der Stiftskirche Wilten bei Innsbruck, um 1370-1372, zu sein. Nach Vinzenz Oberhammer sei auf dem Siegel des Briefes durch einen plastischen Farbauftrag ein bärtiger Mann zu erkennen sowie eine Umschrift, deren Anfangsworte als „S.[igillum] sancti patris...“ zu lesen ist; siehe dazu Oberhammer 1948, S. 43, Taf. 22. Zur Metapher des Siegelns und der damit verbundenen Lehre Aristoteles' von Form und Materie siehe auch Kern 1971, S. 53-55. Zum Dekret als versiegeltem Heilsplan siehe Hach 1881, S. 166-167 und Braunfels 1949, S. VII-VIII.

⁹²² Siehe Koslow 1986, S. 9-33, zur Symbolbedeutung bes. S. 10.

⁹²³ Siehe Koslow 1986, S. 14, Abb. 8.

⁹²⁴ Ins Lateinische übersetzt von Wilhelm von Moerbeke in den Jahren 1260-1263.

⁹²⁵ „*Prima enim materia est menstruorum natura*.“; siehe dazu Aristoteles 1966, S. 36, Z. 6-7.

⁹²⁶ In den Büchern VII, VIII, IX der Metaphysik entwickelt Aristoteles seine Theorie der Substanz, deren Grundlage die Lehre des *Hylemorphismus* bildet, die besagt, dass Dinge aus zwei Komponenten zusammengesetzt sind, nämlich aus Materie (*hylê*) und Form (*morphê*).

⁹²⁷ „*Sed accidit ut rationabile, quoniam masculus quidem exhibet speciem et principium motus, femella autem et corpus et materiam, velut in lactis coagulatione corpus quidem lac est, formans autem coagulum principium habens et constare faciens, sic quod a masculo in femella partitum est*.“; siehe dazu Aristoteles 1966, S. 35, Z. 16-20. Zur Variation der Analogie siehe ebd., S. 61, Z. 1-5.

⁹²⁸ Vgl. Koslow 1986, S. 14-21.

⁹²⁹ Koslow 1986, S. 22-26.

⁹³⁰ Fol. 15 rb.

⁹³¹ Ähnlich prominent ist der geraffte Vorhangsack in der 54. Figur mit Judas' Verrat zu sehen, ohne dass darin ein Hinweis auf die Menschwerdung gegeben werden wollte. Zur Mehrdeutigkeit eines Zeichens siehe zum Beispiel Wolfgang Harms Aufsatz „Bildlichkeit als Potential in Konstellationen“ (vgl. Harms 2007).

⁹³² Lüken 2000.

dass eine zentrale Platzierung der Lilien in einem Gefäß angesichts ihrer mariologischen Bedeutung⁹³³ nichts Ungewöhnliches ist. Zudem, dass die überdimensionierte Hervorhebung dieses Motivs zwar weniger, aber dennoch deutlich vertreten ist. Diese beiden kompositorischen Faktoren also, welche dafür sorgen, dass das Gefäß mit den Lilien ins Auge springt, offenbaren somit allein keine inhaltlichen Besonderheiten. Erst wenn man sich des eigentlichen Themas des Schatzbehalters besinnt, fällt unser Motiv durch seine prominente Darstellung auf. Denn der Schatzbehälter ist nicht Maria, sondern Christus und seinen Leiden gewidmet. Warum aber sollte man in einem christologischen Werk ein für diese Zeit primär mariologisch verstandenes Symbol derart in den Mittelpunkt und nicht etwa an den Rand rücken, wie es in vielen anderen Darstellungen bezeugt ist?

Da ein Leser des Schatzbehalters in den Figuren immer nach Hinweisen auf Christus suchen wird, wollen wir prüfen, ob wir für unser Motiv nicht auch eine christologische Deutung finden können.

Der Henkelkrug mit bauchiger Form⁹³⁴ und einer Verzierung, die solchen auf Fayencegefäßen gleichen, ist auch aus anderen Verkündigungsdarstellungen bekannt. Solch vergleichbare Gefäße tragen manchmal eine Inschrift, die das Gefäß als ein Symbol für Maria kenntlich macht. Der in Nürnberg geschaffene Dreikönigsaltar des Meisters des Löffelholz-Altars aus der Zeit von 1465 bis 1470 gibt eine Keramik mit Wellenmuster und der Inschrift: „Maria V“ wieder.⁹³⁵ Neben den Bildbeispielen sind aber auch in den Schriftquellen unzählige Belege aus verschiedenen Zeiten erhalten, welche Maria als das reine Gefäß Gottes bezeichnen.⁹³⁶

Insofern steht Maria selbst für dieses erlesene, kostbare Gefäß, dessen mariologische Deutung vorherrscht. Allerdings sahen viele Gläubige in den meist kostbaren Gefäßen ebenso das mit Manna gefüllte Gefäß aus Exodus 16,33, welches sie als Sinnbild für den Schoß Marias verstanden, der erfüllt von Christus ist, dem Brot des Lebens.⁹³⁷

Wenn auch die Lilie im Spätmittelalter vornehmlich als Symbol für die Reinheit Marias aufgefasst wird, war sie doch zunächst auf Christus bezogen gewesen. Bernhard von Clairvaux zum Beispiel identifiziert in seinen Predigten zum Hohelied Christus mit der Lilie. Nach Bernhard ist es im Hohelied 2,1⁹³⁸ Christus selbst, der sich als *lilium* bezeichnet.⁹³⁹ Origines nannte Christus ausgehend vom Hohelied liliengleich.⁹⁴⁰ Umdeutungen auf Maria sollten erst noch folgen.⁹⁴¹

Im Schatzbehalters jedenfalls können die Lilien, die im marianisch gedeuteten Gefäß stehen, aufgrund der fridolinschen Intention nur in ihrem ursprünglichen Sinn als Symbol für Christus verstanden werden.⁹⁴²

So ist das Bild der Lilie im Gefäß als eine Allegorie für Christus aufzufassen, der in Maria erblühte.⁹⁴³ Ambrosius spricht gar von Maria als dem Gefäß, in das Christus nieder-

⁹³³ Siehe v. a. zur Lilie als Symbol für die Reinheit Marias Salzer 1967, S. 115, 162-170.

⁹³⁴ Zur Bevorzugung dieser Form siehe Lechner 1978, S. 89.

⁹³⁵ Strieder 1993, S. 59, Abb. 60. Für weitere Bildbeispiele siehe Lüken 2000, S. 322, Anm. 102.

⁹³⁶ Vgl. Salzer 1967, S. 17-18, 115, 327-328; siehe auch Lüken 2000, S. 321, Anm. 101 sowie Lechner 1978, S. 93-95, auf S. 94 eine Abhandlung über die Bedeutung des Tons zum Töpfern.

⁹³⁷ Vgl. Salzer 1967, S. 115 und Liebrich 1997, S. 76.

⁹³⁸ „*Ego sum flos campi et lilium convallium.*“

⁹³⁹ PL 183, Sp. 1009, Sermo 47. Siehe auch Gössmann 1957, S. 86.

⁹⁴⁰ Lechner 1978, S. 95.

⁹⁴¹ Siehe Lüken 2000, S. 61.

⁹⁴² Zu den Lilien im christologischen Kontext siehe auch Schiller 1, S. 62.

⁹⁴³ Zum Vergleich „Christus ist eine Blume, die aus Maria erblüht“ siehe die Literaturangabe in Kriss-Rettenbeck 1956, S. 54, Anm. 8.

steigt.⁹⁴⁴ Die Lilien, die im Gefäß stehen, weisen neben der Reinheit Marias somit in einer Doppeldeutung auch auf die Herrlichkeit Christi hin.⁹⁴⁵

Dabei stellt sich schließlich noch die Frage nach der Dreizahl der Lilien. Immerhin fehlt im Holzschnitt des franziskanisch geprägten Schatzbehalters ein augenfälliger Hinweis auf das trinitarische Wirken an der Inkarnation.⁹⁴⁶ Dass aber die Trinität die Inkarnation bewirkende Kraft sei, wird in der von Bonaventura begründeten franziskanischen Theologie hervorgehoben. In der Kunst drückt sich diese Auffassung sinnfällig durch das Einfügen des Jesusknaben aus, der zusammen mit dem Heiligen Geist auf einem Lichtstrahl von Gott zur Jungfrau herabfährt.⁹⁴⁷ Diese Darstellung wurde zwar als häretisch verurteilt, weil man die Auffassung gewinnen konnte, dass Christus seinen Leib im Himmel und nicht aus Maria angenommen habe⁹⁴⁸, dennoch war sie ikonografisch gängig⁹⁴⁹.

Es ist denkbar, dass man hier bewusst auf eine Darstellung der personifizierten Trinität verzichtet hat, um nicht von den drei Lilien abzulenken, oder umgekehrt, um durch das Bemerkens der fehlenden Trinität erst recht eine Identifizierung derselben in den drei Lilien auszumachen. Neben der Dreizahl sind es vor allem die drei verschiedenen Entwicklungsstadien der Lilien, geschlossene Knospe, aufgehende Knospe sowie entfaltete Blüte, die an einen Hinweis auf die göttliche Trinität denken lassen.⁹⁵⁰ Die Kolmarer Liederhandschrift kolportiert zudem, dass auf Marias Einwilligung in die englische Verkündigung „die lilg entsprang drivalentlich in richer blüt.“⁹⁵¹

Fassen wir die Beobachtungen zusammen, werden über die Motive zwei Aspekte der Inkarnation angesprochen, nämlich die Fleischwerdung des Wortes sowie die trinitarisch bewirkte Fleischwerdung im reinen Gefäß, das Maria ist.

Wenden wir uns mit diesem Wissen dem Text zu. Die Figur 25 gehört gemäß ihrer Beischrift zum 1. Artikel des 17. Gegenwurfs⁹⁵², der die Themen Geist und Fleisch gegenüberstellt: „*Der erst (Artikel; d. Verf.) ist: das allergeistlichst wort ist fleisch worden, auff das es dz fleisch züg zu der geistligkeit. Wider den ist der ander artickel. Im ist die fleischligkeit auffgehebt*⁹⁵³ *und verwisen worden*“.⁹⁵⁴ Die Kolumnenüberschriften zu beiden Artikeln lauten entsprechend: „*Von der geistlichkeit cristi*“⁹⁵⁵ sowie „*Cristus ist der fleischlichkeit gezen* (bezichtigt; d. Verf.) *worden*“⁹⁵⁶.

Die Bilderläuterung verknüpft den 1. Artikel, die „*einfleischung oder fleischwerdung des allergeistlichsten worts*“⁹⁵⁷, mit der Darstellung der Verkündigung an Maria.⁹⁵⁸ Danach

⁹⁴⁴ PL 16, Sp. 313; *Liber de institutuione virginis*, Cap. V, 33.

⁹⁴⁵ ML 4, Sp. 121-122, s. v. „Lilie“ (G. Nitz).

⁹⁴⁶ Die Inkarnation als *Opus Trinitatis* reflektiert ein Gemeingut mittelalterlicher Theologie, siehe dazu Schreiner 1990, S. 358; Kern 1971, S. 48-65, bes. S. 49.

⁹⁴⁷ Vgl. Schiller 1, S. 55.

⁹⁴⁸ Siehe Liebrich 1997, S. 65, Anm. 299; Schiller 1, S. 56; Koslow 1986, S. 11.

⁹⁴⁹ Siehe z. B. die vielen Bildbeispiele in Lüken 2000.

⁹⁵⁰ Zur Dreizahl der Blüten siehe Lechner 1978, S. 93, 98-99. Siehe z. B. auch Lüken 2000, Abb. 23 u. a.

⁹⁵¹ Zum Zitat und zur „dreifaltigen“ Lilie als Vergleichsbild der Trinität siehe Kern 1971, S. 212.

⁹⁵² Fol. 12 vb: „Die xxv. figur der verkündigung gehört zu dem ersten artickel des xvij. gegenwurfs und zu dem ersten des xxj.“

⁹⁵³ D. h. „vorgeworfen“; siehe dazu Baufeld 1996, S. 15, s. v. „aufheben“.

⁹⁵⁴ Fol. 13 va.

⁹⁵⁵ Fol. 13 v-15 r.

⁹⁵⁶ Fol. 16 r-m1 v.

⁹⁵⁷ Fol. 13 va.

⁹⁵⁸ „*Durumb dz fleisch, dz ist den fleischlichen menschen, zewiderbringen und zereinigen, zeheiligen, zestercken und zewirdigen, hat das wort gottes das fleisch an sich genomen; und das ist bedeutet bey der figur der verkündigung, da der ertzengel gabriel der iunckfrawen marie den willen gottes des vaters von der menschwerdung seins suns verkündet und vordert ir willkür; und maria verwilligt in das wollgefallen gottes, da sy spricht: Nym war, ich bin ein diern des herren, mir geschehe nach deinem wort; dann alsbald ward das wort fleisch, und als ir der engel gesagt het, also kam der heilig geist in sundrer weyse in sie und formiret auß irem reynen iunckfrewlichen geperblut den reinen leib ...*“, vgl. fol. 15 r.

nimmt Christuslogos Fleisch an, um den gefallen Menschen zu retten. Dies ist beim Anblick der 25. Figur hinsichtlich der Inkarnation zu bedenken.

Warum aber die andere Bedeutung, die dem Bild ebenso zu entnehmen ist, nicht im 17. Gegenwurf aufgegriffen wird, ist mit der Wiederholung der 25. Figur im 21. Gegenwurf zu erklären. Sowohl die Beischrift der 25. Figur als auch die Auslegung des Artikels 17 I verweisen auf den späteren Gegenwurf. Die Beischrift hält fest, dass die Figur 25 auch dort zum 1. Artikel gehöre⁹⁵⁹ und in der Auslegung heißt es, dass „*hernach in dem xxj. gegenwurff*“ ausführlich die Formung des heiligen reinen Fleisches Christi in der gnadenvollen Jungfrau durch den Heiligen Geist dargelegt werde.⁹⁶⁰ Entsprechend lautet dort die Kolumnenüberschrift: „*Von der reinen enpfengkhus cristi*“.⁹⁶¹

Nicht angekündigt wird allerdings, dass die Figur 25 im Gegenwurf „*von der reynigkeit der empfengkhus unsers herren*“⁹⁶² nochmals abgebildet wird. Die Wiederholung ist wie gewöhnlich dem zugehörigen Gegenwurf vorangestellt, leitet diesen ein und bereitet auf den Inhalt des neuen Gegenwurfs vor: Christus wurde empfangen in einer allerheiligsten Jungfrau von ihrem jungfräulichen Blut. Die Einschätzung des jungfräulichen Blutes als rein wird aus dem 17. Gegenwurf deutlich, da es dort heißt, dass der Heilige Geist auf besondere Weise in Maria hineinging und aus ihrem reinen jungfräulichen Gebärblood den reinen Leib, den Sohn Gottes, formte.⁹⁶³

Eine Beischrift fehlt, auf eine Auslegung hat man verzichtet. Nur an einer Stelle im Text des 21. Gegenwurfs gibt es eine Information zur Wiederholung: „*Dieser xxj. gegenwurff wirt auch beschlossen in der vorgehenden figur der englischen verkündigung. In welcher auch vormals der sibenzehend gegenwurff begriffen ist worden*“.⁹⁶⁴ Eine weitere Figur für den 2. Artikel von Christus als Bastard wurde nicht beigegeben.⁹⁶⁵

Die Figur der Verkündigung wird somit nicht willkürlich zweifach verwendet, sondern gezielt dort bei den Gegenwürfen eingesetzt, wo sie unterschiedliche Aspekte der Verkündigung vor Augen stellt. Somit verweisen die Motive Brief und Vorhang vornehmlich auf das fleischgewordene Wort und das Motiv der Lilien im Krug auf die Formung Christi aus einem reinen Leib. Jedem Motiv kommt somit die Bedeutung zu, an verschiedene Inhalte aus verschiedenen Gegenwürfen der Verkündigung zu erinnern. Daher müssen Überlegungen zurückgewiesen werden, wonach die wiederholt abgedruckten Holzschnitte unnötig seien oder eine Erlahmung der schöpferischen Kraft ausdrückten.⁹⁶⁶

4.26 Die 26. Figur

Die 26. Figur zeigt das Mahl Christi mit den Zöllnern. Christus sitzt mit Matthäus und weiteren Zöllnern an einem gedeckten Tisch, während vorne links im Bild ein Mundschenk dabei ist, gekühlten Wein aus einem Krug in einen Becher zu füllen. Christus unterhält sich mit den Zöllnern, während durch die Tür Christi Jünger sowie Pharisäer zu erkennen sind, die über Redegesten miteinander diskutierend dargestellt sind.

⁹⁵⁹ Fol. 12 vb.

⁹⁶⁰ Fol. 13 va.

⁹⁶¹ Fol. n4 r-v.

⁹⁶² Fol. n4 ra.

⁹⁶³ Fol. 15 rb.

⁹⁶⁴ Fol. n4 vb.

⁹⁶⁵ „Der, des empfengkhus so rein, so geistlich unnd so göttlich ist gewesen, das die ubertrefflichkeit irer heiligkeit nit begriffen werden mag, der ist ein basthart gehalten worden.“, vgl. fol. n4 ra.

⁹⁶⁶ Siehe z. B. Hall 2002, S. 102, Anm. 64.

Die Figur zeigt den Moment aus der Bibelgeschichte, in dem die Heuchler und Schriftgelehrten bei Christi Mahl mit den Zöllnern seine Jünger fragen, warum ihr Meister mit Sündern esse und trinke.⁹⁶⁷

Obwohl sich diese Episode unter der Aufzählung der guten Taten Jesu in Matthäus 8 und 9 befindet, welche für die Barmherzigkeit Christi stehen, steht die 26. Figur als eine visuelle Einleitung vor dem 2. Artikel. Aufgrund des dem Buch zugrunde liegenden Schemas des Kontrastes hat daher die Figur für ein Leid Christi zu stehen.

Tatsächlich trägt dazu ein konkretes Motiv bei. Während in der Capestrano-Tafel Christus mit den Zöllnern speist und die Pharisäer ihren Vorwurf gegenüber den Jüngern vorbringen, wird dort Matthäus' Mahl weniger pompös dargestellt (Abb. 46). Fast nur dekorativ steht darin am Boden ein Weinkühler mit einem Krug. Dagegen wird im Schatzbehälter der Weinkühler in den Vordergrund gerückt und prominent um einen Mundschenk ergänzt.

Der Ursprung dieser Ergänzung liegt vermutlich in der *Speculum*-Ausgabe des Peter Drach von 1481. Am ersten Sonntag nach Trinität wird fol. 173 verso das Gleichnis vom reichen Mann und armen Lazarus aus Lukas 16 wiedergegeben; das begleitende Bild zeigt den reichen Mann beim Festmahl (Abb. 47). Um sein Leben in Herrlichkeit und Freude⁹⁶⁸ zu unterstreichen, dient ihm im Vordergrund der Mundschenk. Die darauf folgenden Bilder zeigen fol. 174 recto den armen Lazarus in Abrahams Schoß und direkt darunter den reichen Mann in der Hölle. Der Mundschenk aus Peter Drachs *Speculum humanae salvationis* von 1481 kehrt nun in ähnlicher Weise im Schatzbehälter wieder. Diese motivische Erweiterung zielt im Blick auf den Vorwurf der Pharisäer auf eine drastischere Formulierung, wie sie im Doppelgleichnis der launischen Kinder nach Mt 11,16 anzutreffen ist. Denn in dieser Sachparallele wird der Menschensohn als Fresser und Säufer bezeichnet. Das Motiv des Mundschens lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters weg von der eigentlichen Bedeutung der Barmherzigkeit hin zu einem Christus, der den sinnlichen Lüsten erliegt ähnlich wie Salomo beim Festmahl in der 86. Figur oder eben der reiche Mann aus dem Lukas-Gleichnis.

Entsprechend finden wir in der Beischrift die Mitteilung, in der Figur des Mahls esse Christus zusammen mit Zöllnern und Sündern, weswegen die Schriftgelehrten zu den Jüngern sprachen, warum ihr Meister mit Sündern esse und trinke.⁹⁶⁹ Daher gehöre die Figur zum Artikel 17 II. Weil Christus sich gegenüber den Sündern freundlich zeigte und mit ihnen aß, verurteilten ihn die Heuchler als einen fleischlichen Menschen. In der Auslegung führt Fridolin die Bibelparaphrase der Mahl-Episode aus und bezieht die nachfolgende Frage nach dem Fasten ein⁹⁷⁰, wodurch über den Text des Schatzbehälters die Brisanz von Christi Teilnahme am Mahl herausgestellt wird: Christus aß und trank mit den Zöllnern nämlich an einem Fastentag, an dem sich die Pharisäer jeglicher Nahrung enthielten.

Es liegt somit am Motiv des Mundschens, der grundsätzlich positiven Schilderung des Mahls eine negative Bedeutung zu geben. Seine Aufgabe ist es, die Grundbedeutung eines Bildes inhaltlich zu erweitern und einen neuen Akzent zu setzen.

Die Beischrift ist ein schönes Beispiel dafür, wie Fridolin den Vorgang des Verstehens und Memorierens mittels der Figuren begreift. Er verweist auf die biblische Stelle der dargestellten Szene, stellt den Vorwurf des Essens und Trinkens heraus und verknüpft diesen mit dem Artikel vom fleischlichen Menschen. Durch die Einbindung der biblischen Geschichte erhält der abstrakte Artikel beispielhaft einen konkreten Inhalt, der durch die anschauliche Geschichte leicht verständlich wird.

⁹⁶⁷ Mt 9,10-13.

⁹⁶⁸ Lk 16,19.

⁹⁶⁹ Fol. 15 rb.

⁹⁷⁰ Fol. 16 rb.

4.27 Die 27. Figur

Die 27. Figur zeigt Motive aus unterschiedlichen Kontexten und wirkt in ihrer Zusammenstellung wie eine Collage. So sehen wir im Vordergrund links und rechts an den Bildrändern jeweils Götzen auf hohen, schlanken Säulen stehen. Vor der linken Säule kniet eine Gruppe von Juden, denen prominent ein König angehört. Vor der rechten Säule kniet eine Gruppe, der auch Bischöfe angehören. Zwischen zwei Hügeln in der Bildmitte steht zentral Maria mit dem Jesusknaben auf dem Arm. Hinter dem rechten Hügel wird Joseph in einem Typus gezeigt, wie man ihn aus Darstellungen der Heiligen Familie auf der Flucht kennt. Aus diesen Darstellungen sind sogar die Zügel in seiner Hand wiedergegeben, mit denen er für gewöhnlich den Esel hinter sich herführt.⁹⁷¹ Diese versatzartige Darstellung Josephs lässt somit keinen Zweifel an die Allusion, die sie bezwecken soll. Schließlich schwebt über allen Christuslogos mit ausgebreiteten Armen in einer Wolke.

Doch auch wenn die Figuren von Joseph und Maria auf die Flucht nach Ägypten anspielen, fällt die bemerkenswerte Gestaltung der Muttergottes auf. Indem sie nicht auf dem Esel reitet, sondern auf einer Stelle ruhend ihr Kind dem Betrachter vor Augen hält, gewinnt sie an eigenständiger Bedeutung. Offensichtlich vertritt sie neben der Flucht eine weitergehende Aussage, die sich jedoch nicht ohne weiteres erschließt.

Zuletzt fühlt man sich durch die Komposition des Bildes an die Versuchung der Teufel hinsichtlich des Glaubens aus der *Ars moriendi* erinnert (Abb. 48). Die Teufel versuchen, den Sterbenden zum Abfallen vom Glauben zu verleiten. Dabei spannen sie ein Tuch zwischen dem Sterbenden und dem hinter ihm stehenden Gottvater, Gottsohn sowie der Muttergottes und raunen ihm unter anderem zu, dass die heidnische Abgötterei ungestraft bliebe. Veranschaulicht wird diese Versuchung durch das Königspaar, das im Vordergrund einen Götzen anbetet. Im Schatzbehälter fehlt allerdings ein die Sicht auf Gott versperrendes Tuch, sodass man eine freiwillige Abkehr der Juden von Gott annehmen muss.

Die Themen Abkehr und Flucht geben der 27. Figur eine inhaltlich negative Ausrichtung. Doch ergibt sich ein differenzierteres Bild, wenn man um den emblematischen Sinn der Motive weiß, die sich aus der Lektüre des Gegenwurfs ergeben.

So überrascht allein schon die positiv formulierte Kolumnenüberschrift, wonach „*Christus vom jüdischen Geschlecht kommen wolt*“⁹⁷². Der Überschrift folgend lautet der 1. Artikel, dass Christus vom jüdischen Geschlecht menschliche Natur an sich nehmen wollte.⁹⁷³

Den emblematischen Charakter des Bildes erschließt die Beischrift: Bischöfe, Könige und das jüdische Volk hätten sich von Gott ab- und den Abgöttern zugewendet. Dennoch wollte Christus die menschliche Natur aus dem jüdischen Geschlecht annehmen. Und obwohl er dadurch die Juden geehrt habe, hätten sie ihn nach seiner Geburt an Herodes verraten.⁹⁷⁴ Ähnlich heißt es auch in der Bildauslegung: Obwohl Gott der Herr die Könige, die Bischöfe und das Volk der Juden beruft und zu ihm fordert, kehren sie ihm den Rücken zu, wenden sich zu den Abgöttern und beten diese an.⁹⁷⁵

Insofern war die Deutung des Bildes richtig, darin die Abkehr der Juden von Gott zu sehen. Dagegen konnte man den Verrat an dem neugeborenen Menschensohn dem Bild nicht unmittelbar entnehmen. Dieser Inhalt muss erst über den Text in die Allusion mit Joseph einbezogen werden, der hier die Gedanken auf die Flucht vor Herodes lenkt. Da Maria nun nicht auf einem Esel reitet, obwohl Joseph mit den Zügeln in der Hand gezeigt wird, sondern prominent etwas oberhalb der Bildmitte steht mit dem Christuskind auf den Armen, wird dem

⁹⁷¹ Vgl. die 32. Figur.

⁹⁷² Fol. m2 v.

⁹⁷³ Fol. m2 va.

⁹⁷⁴ Fol. m1 vb.

⁹⁷⁵ Fol. m2 va.

Betrachter die vollendete „Ehrung Christi mit der menschlichen Natur“ direkt vor Augen gehalten.⁹⁷⁶

Das Bild ist damit ein Gegenwurf in sich, um der außerordentlichen Bereitschaft Christi, die menschliche Natur aus dem Geschlecht der Juden anzunehmen, obwohl sie ihn als Gott und Mensch aufgegeben und verraten haben, zusätzliches Ansehen zu verleihen. Den sicheren Sinn der jeweiligen Motive erschließt aber erst der Text, der oben angeführt wurde.

4.28 Die 28. Figur

Die 28. Figur zeigt Herodes und die Schriftgelehrten und geht mit ihrer biblischen Konnotation sowohl mit dem Kolumnentitel (Wie Herodes Christo nachgestellt hat⁹⁷⁷) als auch mit dem 2. Artikel (Wie die Juden den Herren nach seiner Geburt verraten haben⁹⁷⁸) konform.

Die Beischrift führt dazu noch aus, wie Herodes die Bischöfe und Schriftgelehrten fragt, wo Christus geboren werde. Sie sagen es ihm zwar, legen aber die Worte des Propheten⁹⁷⁹ nicht vollständig⁹⁸⁰ aus und verraten so das Neugeborene.⁹⁸¹ Die Bildauslegung wird noch etwas genauer und gibt an, dass in der 28. Figur der Verrat gemeint sei, da Herodes die Bischöfe und Lehrer des Volks ausfragt, wo und wann Christus geboren werden solle, damit er ihn finden und töten könne.⁹⁸²

Als Vorlage für die 28. Figur kann eine Zeichnung aus der Ebersberger Klosterchronik angesehen werden, welche zeigt, wie der Geistliche Konrad von Heubach dem Grafen Sieghart ein Gleichnis auslegt (Abb. 49).⁹⁸³

Stadler machte bereits auf zwei kolorierte Federzeichnungen aus der Chronik als Vorlagen für die Figuren 31 und 51 aufmerksam.⁹⁸⁴ Die Pergamenthandschrift gliedert sich in drei Teile: den Ebersberger Kirchenschatz, die Chronik des Klosters sowie eine Liste der jeweiligen Äbte. Während für den Teil mit dem Kirchenschatz eine Entstehungszeit sicher zwischen 1496 und 1500 angenommen werden kann, deuten Schrift, Stil, Tracht, Qualitätswechsel des Pergamentes sowie der Inhalt darauf hin, dass die Chronik mit den Federzeichnungen bereits am Ende der 70er Jahre entstanden sein muss. Die Liste der Äbte schließlich wurde nachträglich um Äbte des 16. Jahrhunderts ergänzt.⁹⁸⁵

Stadler beobachtet ein enges Verhältnis zwischen den Figuren 31 und 51 mit den formal ähnlichen Darstellungen in der Chronik. Allerdings gibt er zu bedenken, dass die Holzschnitte und die Zeichnungen aufgrund der von ihm ausgeführten Untersuchungen⁹⁸⁶

⁹⁷⁶ Zur Unterwerfung Gottes unter die Bedürfnisse des Menschenkinds als Beginn der Leidensgeschichte siehe Heinrichs 2007, S. 223.

⁹⁷⁷ Fol. m3 r bis fol. n3 r.

⁹⁷⁸ Fol. m4 rb.

⁹⁷⁹ Mt 2,6: Bethlehem, „... aus dir wird ein Fürst hervorgehen ...“

⁹⁸⁰ Auf die unvollständige Auslegung der Schriftgelehrten geht Fridolin fol. m4 vb ein: Christi Reich ist nicht von dieser Welt.

⁹⁸¹ Fol. m4 ra.

⁹⁸² Fol. m4 va.

⁹⁸³ Klosterchronik, fol. 30r-31v; siehe auch Oefele 1763, S. 11.

⁹⁸⁴ Thieme-Becker 36, S. 178, s. v. „Wolgemut, Michel (Michael)“ (Fritz Traugott Schulz) betont dagegen, dass die Ebersberger Chronik keine „genaue Wiederholung“ des Schatzbehalters sei.

⁹⁸⁵ Siehe zur Datierung Stadler 1913, S. 24-25, Anm. 3.

⁹⁸⁶ Stadler 1913, S. 24-26.

wohl kaum auf eine gemeinsame Vorlage zurückgehen können. Vielmehr müssen Vor- oder Nachzeichnungen der Handschrift einen Weg in die Nürnberger Werkstatt gefunden haben.⁹⁸⁷

Wie noch bei den Figuren 31 und 51 ist auch bei der 28. Figur zu erkennen, wie das Querformat der Vorlage in ein Hochformat eingepasst wurde. Die linke Randfigur wurde abgeschnitten, auf die rechte Assistenzfigur verzichtet. Dafür wurden am rechten Rand zahlreiche Personen ergänzt. Hinter der Mauer ist nun keine Stadtansicht mehr zu erkennen, sondern nur noch eine offene Landschaft. Zur Steuerung der Wahrnehmung bekommt der thronende Graf Sieghart den Palaiologenhut⁹⁸⁸ und Konrad von Heubach eine Priesterhaube aufgesetzt. Der lebhaft diskutierende Mann, der aus der dazugefügten Menschenmenge prominent herausragt, weist sich durch das Buch in der Hand und durch die Pelzalmuica als ein geistlicher Gelehrter aus.⁹⁸⁹

Durch formale Änderungen wird der Holzschnitt somit sinnfällig an den Inhalt angepasst, den der Artikel erforderlich macht: die Beratung des Königs Herodes durch die Hohepriester und Schriftgelehrten des Volkes.⁹⁹⁰

4.29 Die 29. Figur

Auf der Rückseite der 28. Figur folgt der 29. Holzschnitt, der in einem Bild zwei Martyrien zeigt. Im Vordergrund das des heiligen Jakobus des Jüngeren, den ein Soldat uns ein Folterknecht von einer schlichten, rechteckigen Kanzel zerren. Während Jakobus kopfüber auf dem Boden aufkommt, holt sein Mörder mit einer Walkstange zum Schlag aus.⁹⁹¹

Der Märtyrer im Hintergrund ist nicht zweifelsfrei bestimmbar. Man erkennt einen Enthaupteten mit am Rücken gefesselten Händen, dessen Leib noch am Boden kniet, während aus dem Hals das Blut schießt und der abgetrennte Kopf mit Heiligenschein bereits am Boden liegt. Ein Henker steht breitbeinig hinter dem Märtyrer und säubert mit einem Tuch die Klinge seines Schwertes. Die Deutung erleichternde Attribute fehlen.

Unter formalen Gesichtspunkten könnte in dem Enthaupteten der Apostel Paulus⁹⁹² zu suchen sein. Denn beide Martyrien treffen wir in der Schedelschen Chronik auf einer Seite, wenn auch in zwei verschiedenen Miniaturen an.

Während das eine Bild aus der Chronik das Martyrium des heiligen Jakobus zeigt, stellt das andere Bild eine Köpfung dar, welche mit der Enthauptung Pauli überschrieben ist (Abb. 50). Bis auf einige Variationen ist darin eine spiegelbildliche Wiedergabe aus der 29. Figur zu erkennen. Lediglich der Kopf des Enthaupteten liegt in der Chronik aufgrund des gedrängten Bildformats näher am knienden Körper. Ebenso wie im Schatzbehalter wurden die Arme auf den Rücken gebunden, nur ein anderer Faltenwurf des Gewandes verbirgt im Gegensatz zum Schatzbehalter die Füße. Größere Abweichungen zeigt der Henker. In der Chronik sehen wir ihn als Rückenfigur, das Schwert mit der Spitze nach unten haltend. Aber

⁹⁸⁷ Vgl. Stadler 1913, S. 26-27. Auf S. 24 nimmt Stadler eine Vermittlung durch Wanderkünstler an, die von Ludwig Schongauer geprägt worden seien.

⁹⁸⁸ Vgl. auch die Figuren 31 und 32. Womöglich ist auch im Träger des Palaiologenhutes in der 27. Figur Herodes gemeint.

⁹⁸⁹ Vgl. so zum Beispiel das Glasgemälde des Propstes Dr. Lorenz Tucher aus der Werkstatt des Michael Wolgemut von 1485 in: Frenzel 1970, S. 28-29, Abb. 1 sowie Kahsnitz 1986, S. 174-176, Kat. 43.

⁹⁹⁰ Mt 2,4.

⁹⁹¹ Zu den drei Typen des Martyriums des Jakobus d. J. siehe Lukatis 1993, S. 66. Jakobus trägt in der 29. Figur keinen Nimbus. Unklar bleibt, ob er bewusst fehlt oder schlicht vergessen wurde; siehe die Figuren 61 und 73, in denen Motive wie fehlender Nimbus oder Dornenkrone eine Bedeutung zufallen.

⁹⁹² LCI 8, Sp. 136-137; vgl. bes. Hans Holbeins Bild der Basilika San Paolo fuori le mura in: Schawe 1999, Abb. auf S. 74-75.

wie im Schatzbehälter mit einem Tuch die Klinge reinigend. Die Gemeinsamkeiten des Kostüms, besonders die Kappe mit dem Rauten zeigenden Längsstreifen, scheint eher einen Topos zu berühren, da auch alle anderen Schergen im Schatzbehälter oder auch zum Beispiel der Henker auf der Tafel mit der Enthauptung Johannes des Täufers des Meisters vom Eggenburger Altar (1491) ein ähnliches Kostüm tragen⁹⁹³. Die übrigen Gemeinsamkeiten lassen jedoch eine Abhängigkeit von Schatzbehälter und Chronik voneinander erkennen.⁹⁹⁴

Da aber nun Attribute fehlen, die eine Identifikation gestatten würden, und die Märtyrer, welche enthauptet wurden, ungezählt sind⁹⁹⁵, erscheint es sinnvoll, jetzt den Text des Schatzbehälters zu berücksichtigen. Während sich Fridolins Angabe über den Apostel Jakob, dem „das Hirn eingeschlagen“ wurde, mit unserer Deutung deckt, erstaunt die Ansprache des Enthaupteten als Johannes des Täufers. Beide seien „Freunde“ des Herrn, d. h. Verwandte⁹⁹⁶, gewesen. Sie stünden aber auch für die anderen „Liebhaber“ Christi, die für ihn gestorben seien. Die Beischrift gibt noch an, dass die 29. Figur ebenso zum Artikel 18 II gehöre.

Der Grund für die 29. Figur, obwohl bereits die 28. für den 2. Artikel steht, ist in einer emotionalen Steigerung zu suchen. Fridolin selbst schreibt, der Gegenwurf würde dadurch „beschwert“. Das jüdische Volk hätte ihren Herrn nicht nur persönlich, sondern auch in all seinen „Freunden“ verfolgt, getötet und verraten. Als Beispiele werden genannt die bethlehemitischen Kinder, welche alle Verwandte des Herrn waren, da Christi Großmutter Anna vom bethlehemitischen Geschlecht⁹⁹⁷ abstamme, sowie seine Cousins Jakob der Jüngere, Johannes der Täufer, Simon Cleophas und viele andere.⁹⁹⁸

Von Interesse für die Steuerung der Wahrnehmung ist hier jedoch die Aussage der Beischrift, beide Apostel seien „Freunde“ des Herrn gewesen und sollten auch seine anderen „Liebhaber“ repräsentieren, die um seinetwillen getötet wurden. Mit dem Einbeziehen aller „Liebhaber“ korrespondiert nämlich das unbestimmt belassene Motiv der Enthauptung.

Doch warum betont der Text Jakobus den Jüngeren und Johannes den Täufer? Immerhin wäre unter den engsten Verwandten neben Simon Cleophas, den Fridolin selbst noch nennt, auch Judas Thaddäus, Jakob der Ältere und Johannes der Evangelist zu nennen.⁹⁹⁹

Für Jakob den Jüngeren und die prominente Anordnung seines Martyriums in den Vordergrund der Figur spricht seine herausgehobene Stellung als „Herrenbruder“. Denn

⁹⁹³ Siehe Brinkmann/Kemperdick 2002, S. 272-281, Abb. 239.

⁹⁹⁴ Zu den Gemeinsamkeiten zwischen Schatzbehälter und Chronik ist hier noch die Überlegung einer gemeinsamen Vorlage anzuführen. Janez Höfler beobachtete auffallende Übereinstimmungen zwischen der Schedelschen Weltchronik (Abb. 51) und dem Zwölfbotenaltar des Meisters des Winkler-Epitaphs (Abb. 52). Anschließend machte Bodo Brinkmann darauf aufmerksam, dass die Vielzahl und die verstreute Lage weiterer Denkmäler mit Parallelen zu den Winkler-Aposteln die Vermutung nahe legen, eine ihnen gemeinsame, heute unbekannte, vornehmlich druckgrafische Quelle zu suchen; vgl. Höfler 1976; Brinkmann/Kemperdick 2002, S. 282-295, bes. S. 292. Meines Erachtens geht auf diese Quelle auch das Jakobus-Martyrium in der 29. Figur zurück: So wäre zum Beispiel zu erklären, warum der Schatzbehälter anders als die Chronik (Abb. 51) die charakteristischen Fußstellungen des Jakobus aus dem Zwölfbotenaltar (Abb. 52) wiedergibt, während die Chronik sonst der grundlegenden Komposition des Winkler-Bildes folgt, aber die auffällige Fußstellung übergeht. Das Martyrium des Apostels Paulus ist im Epitaph nicht erhalten, wobei Janez Höfler annimmt, dass das Paulus-Martyrium erst gar nicht zu den ursprünglichen Bildern der Apostelreihe gehört haben dürfte, weil für Paulus im Apostelcredo kein Ausspruch existiert; vgl. dazu Höfler 1976, S. 167. Zum Fehlen des Apostels Paulus im Credo siehe z. B. Figur 88.

⁹⁹⁵ Vgl. z. B. allein die unzähligen Enthauptungen im „Leben der Heiligen“ das Jacob de Voragine (TIB 86).

⁹⁹⁶ Nach Baufeld 1996, S. 96, s. v. „freund“ kann Freund auch Verwandter heißen. Dem entspricht, dass sich Fridolin in der Beischrift zur 29. Figur über die Verwandtschaftsverhältnisse Jesu auslässt (fol. m4 r).

⁹⁹⁷ Bethlehem gehört wie Christus dem Stamm Juda an, siehe dazu die *Legende aurea* in Benz 1984, S. 678.

⁹⁹⁸ Zum besseren Verständnis von Fridolins Erläuterung zum Verwandtschaftsverhältnis der heiligen Sippe siehe z. B. das Kapitel über die Geburt der seligen Jungfrau Maria in der *Legenda aurea* in Benz 1984, S. 677-678.

⁹⁹⁹ Ebd.

Jakob, ein Cousin Jesu, wird auch Bruder des Herrn wegen seines ähnlichen Aussehens genannt¹⁰⁰⁰, wie unter anderen auch Hartmann Schedel in seiner Chronik überliefert.¹⁰⁰¹

Auch die Wahl Johannes des Täufers, eines Großcousins Christi, ist nachvollziehbar. Denn er gilt unter den Propheten als der letzte und größte des Alten Testaments und als Christi Vorläufer; von Christus selbst wurde er der Größte unter den von einem Weib geborenen genannt; so berichtet es auch Schedel, um wieder nur eine Quelle zu nennen.¹⁰⁰²

Doch ob diese Auszeichnungen für eine Identifikation des Täufers ausgereicht haben mögen, darf bezweifelt werden. Somit stellt sich wiederum die Frage, warum denn Johannes in der Figur nicht konkretisiert wurde, etwa mit den Attributen des Kamelfells, des Hauptes auf einem Teller oder der zu Seite gestellten Salome.¹⁰⁰³

Das Unbestimmtlassen ist folglich ein konkretes Bildmittel, um die Identifikation eines Motives nicht auf eine Person zu beschränken, sondern um es wie in der 16. Figur als Platzhalter für viele zu verwenden, für die angesprochenen „Liebhaber“. So wäre auch an Apostel Paulus zu denken, wie schon im Anfang der Analyse vermutet, oder auch an den ersten Märtyrer der Apostel, an den durch Herodes Agrippa enthaupteten Jakobus den Älteren.¹⁰⁰⁴

4.30 Die 30. Figur

Die 30. Figur zeigt innerhalb eines Doppelrahmens eine Sphärenscheibe, welche von einer Hand getragen wird. Von ihr sind lediglich die Finger sichtbar; der die Scheibe hält, bleibt dahinter verborgen. In der Mitte der Sphären liegt die Weltscheibe, welche die Anbetung des Jesuskindes durch Maria und Joseph in einer Landschaft vor den Stadttoren Bethlehems zeigt.¹⁰⁰⁵ Diese innerste Scheibe wird von einem Wolkenband umgeben, auf das kein näher definierter Ring folgt. Gemäß dem geozentrischen Weltbild wird die Erde von sieben Planetensphären umgeben. Der äußerste Ring gibt die Lage der Sternbilder aus dem Zodiak an. Die Sphärenscheibe ist in 36 Teilkreise gegliedert. Die Himmelskörper Mond, Merkur, Venus, Sonne, Mars, Jupiter und Saturn sind jeweils auf ihren Ringen in eine der 36 Dekanunterteilungen eingezeichnet.

Die 30. Figur gehört zu denjenigen mnemotechnischen Bildern, die nicht ohne eine Erklärung auskommen können. Die Beischrift allerdings gibt nur an, dass die 30. Figur zu den Artikeln 19 I und 20 I gehöre.¹⁰⁰⁶

Auch die Auslegung des folgenden 19. Gegenwurfs enthält nichts zur Figur. Erst nach der 31. Figur, am Ende der Auslegung des 20. Gegenwurfs findet man die Erörterung der Weltscheibe. Dort wird zunächst nochmals erwähnt, dass die 1. Artikel der Gegenwürfe 19 und 20 in der 30. Figur inbegriffen seien, in der eine Hand die Kreise hält, welche für den Himmel, die Erde und alles Weltliche stünden. Fridolin führt dann unter Auflistung etlicher Quellen die Gleichsetzung Christi mit der Hand Gottes aus und fordert den Leser dazu auf,

¹⁰⁰⁰ Zu den anderen Gründen für die Bezeichnung Jakobs als „Herrenbruder“ siehe Benz 1984, S. 340.

¹⁰⁰¹ Füssel 2001, fol. 104v. Siehe auch LCI 7, Sp. 47, s. v. „Jakobus Minor“ (B. Böhm).

¹⁰⁰² Vgl. Füssel 2001, fol. 94v. Siehe auch LCI 7, Sp. 165, s. v. „Johannes der Täufer“ (E. Weis).

¹⁰⁰³ Aufgrund dieser Attribute ist zum Beispiel die Darstellung auf dem Gemälde des Meisters des Eggenburger Altars im Städel zweifelsfrei als die Enthauptung des Täufers zu identifizieren, siehe dazu Brinkmann/Kemperdick 2002, S. 272-281, Abb. 239.

¹⁰⁰⁴ LCI 7, Sp. 23, s. v. „Jakobus der Ältere“ (S. Kimpel).

¹⁰⁰⁵ Zum Christkind, das nicht erst in der Krippe, sondern unmittelbar nach der Geburt auf der Erde liegend angebetet wird, siehe Aust 1953, S. 20.

¹⁰⁰⁶ Fol. m4 vb.

bei der abgebildeten Hand die endlose und ewige Größe des Schöpfers, des Sohnes Gottes, zu erkennen.¹⁰⁰⁷ In der Figur sei von ihm nur deswegen eine Hand wiedergegeben, weil so die endlose und ewige Größe Gottes zum Ausdruck komme. Indem er aber als ein neugeborenes Kind in einer Krippe liegt, werden die Begrenzung seiner Ewigkeit sowie die Verringerung seiner Größe durch die Menschwerdung vor Augen geführt. Allerdings liegt das Kind im Holzschnitt auf der Erde unter einem freien Himmel, in der Capestrano-Tafel immerhin in einem Stall (Abb. 54). Eine Krippe zeigt aber keines der beiden Werke. Womöglich hatte Fridolin ein anderes Bild im Kopf, als er seinen Text für den Schatzbehälter verfasst hatte.

Schließlich führt er aus, dass die beiden Gegenwürfe, welche die 29. Figur in einem Bild zusammenfasst, bereits vor dem Schatzbehälter in einer Tafel mit jeweils einer eigenen „Figur“ dargestellt worden seien. Die eine Figur dieser Tafel sei ein großes Bild mit dem „*maiestat apfel*“. Der kleine Reichsapfel stünde für die ganze Welt, deren Verhältnis zum großen Bild dafür, dass die Welt klein und endlich ist. Umgekehrt komme darin die ewige und endlose Größe Christi zum Ausdruck. Dann heißt es: „*Bey dem, das es den apfel in der Hand begreiff*“, werde Christi endlose Gewalt über die Welt dargestellt. Solch eine Darstellung treffen wir in der 29. Figur an, wenn auch statt eines Reichapfels ein Weltkreis gezeigt wird. Doch bezieht sich die Beschreibung wohlgerne auf die Darstellung einer Tafel, die in der bisherigen Forschung in der Capestrano-Tafel erkannt wird. Diese Tafel zeigt eine vom Schatzbehälter abweichende Darstellung mit Christus auf einem Thron und einer Weltkugel in der Hand (Abb. 53). Allerdings erwähnt Fridolin in seiner Bildbeschreibung der Tafel nichts von einem thronenden Christus.

Die zweite Figur der Tafel zeige die „Zirkel“, welche das Gegenteil bedeute, da die den Menschensohn umfangende Welt dessen Ewigkeit und Grenzenlosigkeit einschränke (Abb. 54).¹⁰⁰⁸

Zuletzt fordert der Autor den Leser auf, darauf zu achten, dass die sieben Planeten und 12 Tierkreiszeichen so wiedergegeben seien, wie sie nach etlichen „Sternsehern“ zur Geburtsstunde Christi am Himmel gestanden haben müssten.¹⁰⁰⁹ Zudem enthielten die Planetenbahnen ein Schachbrettmuster, da das scheckige Muster für die Gesetze der Zeit und der Natur stünde, denen sich der Menschensohn unterworfen habe.¹⁰¹⁰

Die Capestrano-Tafel, welche als die im Text erwähnte Tafel angesehen wird, zeigt zwar die gescheckten Planetenbahnen (Abb. 54), jedoch nur sechs statt der sieben. Außerdem sind auf die Bahnen nicht die jeweiligen Positionen der Planeten zum Zeitpunkt der Geburt Christi eingezeichnet. Weiterhin geht die Beschreibung in dem Bild der Capestrano-Tafel nicht auf die zusätzlichen Sphären ein, welche für den Kristallhimmel und das Empyreum stehen, sowie auf die vier halbfigurigen Engel in den Bildecken.¹⁰¹¹ Selbst falls sich Fridolin mit seiner Beschreibung nicht mehr auf die Tafel, sondern auf die 29. Figur beziehen sollte, stimmten zwar die Angaben zu den Planeten und ihren Bahnen, allerdings fehlte dann die schachbrettartige Musterung¹⁰¹².

¹⁰⁰⁷ Fol. m6 vb.

¹⁰⁰⁸ Fol. n1 r.

¹⁰⁰⁹ Ries 1989, S. 52 hat anhand von Ephemeriden festgestellt, dass die Stellungen der Planeten zu den einzelnen Sternbildern dem Gestirnsstand vom 25. Dezember des Jahres 0 unserer Zeitrechnung entsprechen. Siehe auch Bock 1991, S. 79 mit dem Hinweis auf Vergils vierte Ekloge, wonach mit der Geburt des neuen Herrn ein Goldenes Zeitalter im Zeichen des Saturn angekündigt wird.

¹⁰¹⁰ Fol. n1 r-v.

¹⁰¹¹ Siehe dazu ebenso Ries 1989, S. 53.

¹⁰¹² Ulrike Heinrichs-Schreiber geht bei dem Hinweis auf die „scheckige“ Struktur des Kreises davon aus, dass Fridolin zugleich die Capestrano-Tafel im Sinn hatte und mit einer Kolorierung des Holzschnittes rechnete. Daher könne aus Fridolins Formulierung nicht wie in Seegets 1998, S. 180 geschlossen werden, dass der Holzschnitt erst einige Zeit nach dem Text entstand; siehe dazu Heinrichs 2007, S. 36, Anm. 50. Dagegen führen die Überlegungen dieser Arbeit in eine andere Richtung, wie der weitere Text noch darlegen wird.

Betrachten wir dazu nochmals die Angaben, die Fridolin bereits zum ersten Bild gemacht hat. Er erwähnt lediglich ein großes Bild mit einem Reichsapfel. Dann die Kleinheit des Reichsapfels im Verhältnis zum Bild, darauf die Größe des Bildes gegenüber dem Apfel. Zuletzt beschreibt Fridolin die Tafel mit den das Subjekt verstellenden Worten: „*Bey dem, das es den apfel in der Hand begreift.*“ Aus diesen Beobachtungen kommt der Verdacht auf, dass das von ihm beschriebene Tafelbild eine Komposition wie die 30. Figur gezeigt haben muss. Warum sonst sollte Fridolin in vier Bezugnahmen auf die Tafel nicht einmal den thronenden Christus erwähnt haben, der den Reichsapfel in der Hand hält?

Gegen die Identifizierung der Capestrano-Tafel als die, welche im Schatzbehälter erwähnt wird, mag auch die fehlende Krippe hinweisen, in der der neugeborene Knabe liegen soll. Sowohl die Capestrano-Tafel wie auch der Schatzbehälter zeigen den Knaben auf der Erde liegend, wobei die Capestrano-Tafel diese Szene immerhin in den Stall zu Bethlehem verortet.¹⁰¹³

Um auf die Funktion der Figur als Erinnerungshilfe zurückzukommen, sei abschließend die sinnfällige Erschließung der jeweiligen Artikel durch das Bild angemerkt. Indem die Figur auf die kosmischen Dimensionen von Raum und Zeit anspielt und diese mit der Menschwerdung in Verbindung setzt, prägen sich dem Betrachter die Artikel von der göttlichen Ewigkeit (19. Gegenwurf) und Endlosigkeit (20. Gegenwurf), welche durch die menschliche Natur eingeschränkt wurden, geradezu offenkundig ein. Die Bildstruktur der Allegorese kommt darin aufschlussreich zum Ausdruck. Gegenüber der Capestrano-Tafel verdichtet der Holzschnitt den Stoff und integriert antithetische Gedanken in eine komplexe Bildformel.¹⁰¹⁴

4.31 Die 31. Figur

Die 31. Figur zeigt die Heiligen Drei Könige vor Herodes, die in einem Raum lebhaft miteinander diskutieren, wie die Redegesten offenbaren. Die Rückwand des Raumes ist durchbrochen und gibt einen Ausblick auf einen mit Häusern gesäumten Platz frei.

Wiedergegeben ist die biblische Schilderung nach Johannes 2,7-9: Herodes ruft die Sterndeuter zu sich und lässt sich von ihnen genau sagen, wann sie den aufgehenden Stern des neugeborenen Königs der Juden gesehen hätten.

Die Beischrift setzt die Figur in Verbindung mit dem Artikel 19 II: die Verkürzung sollte abgeschnitten werden. Das heißt, Christus sollte bereits als Kind getötet werden, damit seine bereits auf ein Menschenleben verkürzte Existenz vorzeitig beendet werde. Die Figur bedeute daher, wie Herodes heimlich die Heiligen Drei Könige fragt, wann ihnen der Stern erschienen sei, um das Neugeborene am Alter erkennen und damit töten lassen zu können.¹⁰¹⁵

Mnemotechnisch ist die 31. Figur irrelevant, wie die nachfolgende Figur zeigen wird. Denn, während die 30. Figur die 1. Artikel der Gegenwürfe 19 und 20 aufgreift, werden die entsprechenden, gegensätzlichen Artikel von der 32. Figur aufgenommen. Die vorliegende 31. Figur, welche allein den Artikel 19 II aufgreift, ist damit überflüssig und kann nur als ein Mittel zur Steigerung einer narrativen Dramatik angesehen werden, wie schon im Kapitel 3.1

¹⁰¹³ Siehe das Kapitel 6, in dem die Capestrano-Tafel als die im Schatzbehälter erwähnte Tafel abgelehnt wird. Siehe auch Tafel 5 im Anhang als Orientierung dafür, wohin die Überlegungen zu den Diskrepanzen führen werden.

¹⁰¹⁴ Heinrichs 2007, S. 34.

¹⁰¹⁵ Fol. m5 vb.

über die Bildredaktion angedeutet wurde und nochmals im Kapitel 5 über die Narration aufgegriffen werden wird.

Wie schon zur 28. Figur enthält auch die 31. Figur in der Ebersberger Klosterchronik eine Vorlage, nämlich die Zeichnung mit der Traumdeutung des Grafen Eberhard (Abb. 55)¹⁰¹⁶. Auch hier rücken die einzelnen Motive durch die Anpassung des Formates näher zueinander, wodurch vor allem die perspektivisch überzeugende Gestaltung des Hofplatzes im Hintergrund verloren geht. Der vor dem Thron stehende Mann bekommt wie schon bei der 28. Figur wiederum den Palaiologenhut wie auch die drei Traumdeuter. Indem das Gesicht der Figur, die mit dem Rücken zum Betrachter steht, noch die Züge eines Mohren erhält, wurde aus den Traumdeutern die Sterndeuter, welche Herodes Zeit und Ort der Geburt Christi ver raten sollten.

4.32 Die 32. Figur

Die 32. Figur zeigt zwei Bildthemen. In der unteren Bildhälfte erkennt man als vordergründige Szene den bethlehemitischen Kindermord. Dieser wird von einer in der Bildmitte waagrecht verlaufenden Mauer von einem anderen Thema abgegrenzt, nämlich der Flucht nach Ägypten als obere Hintergrunddarstellung.

Herodes thront unterhalb der Mauer am rechten Bildrand mit überkreuzten Beinen. Zwei Schergen auf der linken Seite folgen seinem Befehl, alle Knaben bis zu zwei Jahren zu töten. Mit Dolch und Schwert stechen sie auf zwei Kinder ein. Ein drittes, das bereits hingerichtet wurde, liegt zu Herodes' Füßen. Herodes blickt und weist auf eine Frau, die hinter der Mauer steht, den Mund weit aufreißt und die Hände klagend emporhält.

Im Hintergrund sehen wir schließlich die Heilige Familie auf der Flucht nach Ägypten; Joseph führt durch eine hügelige Landschaft einen Esel, auf dem Maria mit ihrem Kind auf den Armen reitet.

In der Beischrift zur 32. Figur heißt es nun, die Figur zeige, wie „*die unschuldigen kindlein getötet (werden) und cristus geflöhnet in egipten land*“ und dass „*yn dem beyd, das suchen zu dem tod und die vertreibung cristi, begriffen wirt.*“ Der Mordauftrag und die Flucht werden damit den Artikeln 19 II und 20 II zugeordnet.¹⁰¹⁷ Insofern stehen der Mord für die Absicht, die „bereits verkürzte Ewigkeit“ ganz auszulöschen¹⁰¹⁸, und die Flucht für das Verdrängen der „bereits begrenzten Unendlichkeit“¹⁰¹⁹.

Zur 32. Figur ist noch festzuhalten, dass die Zusammenstellung des Kindermordes und der Flucht nicht eigens konzipiert, sondern einer bereits vorhandenen Bildtradition entlehnt wurde, welche Fridolin für seine Zwecke als geeignet angesehen haben dürfte.¹⁰²⁰

¹⁰¹⁶ Klosterchronik, fol. 37r-39r. Zur Bilddeutung siehe Stadler 1913, S. 26 (dort auch der Hinweis auf die hier einzig vorkommende, eigentümliche Umrahmung im Schatzbehalter). Zur Transkription der Chronik siehe Oefele 1763, S. 6.

¹⁰¹⁷ Fol. n1 va.

¹⁰¹⁸ Der 1. Artikel lautet: „*Die verkürzung solt abgeschnitten werden*“. Die „verkürzung“ ist der menschgewordene Sohn Gottes, der seine ewige Existenz mit der Fleischwerdung auf ein Menschenleben „verkürzte“. Entsprechend dem 2. Artikel sollte diese „verkürzung“ „abgeschnitten“ werden, weil Herodes Jesus vor seinem natürlichen Tod bereits als Knaben töten lassen wollte; vgl. fol. m5 va.

¹⁰¹⁹ Der 1. Artikel lautet: „*Der endloß ist klein geworden*“. Der „endloß“ ist der Sohn Gottes, der durch die Menschwerdung „klein“ wurde. Der 2. Artikel „*Der klein ist geengstet worden*“ bedeutet, dass der „kleine Knabe Christus“ trotz seiner körperlichen Begrenzung weiter eingeengt wurde durch Flucht und Vertreibung; vgl. fol. m6 va.

¹⁰²⁰ In derselben Bildtradition steht z. B. auch der entsprechende Kupferstich des Israhel van Meckenem aus der zwölfteiligen Folge des „Marienlebens“, um 1500 (Plaßmann 2000, S. 72, Abb. 46), der ebenso im Vordergrund

Zuletzt sei noch eine Anmerkung zur auffällig klagenden Frau angebracht. Es wäre möglich, dass sie Rahel aus dem Matthäusevangelium verkörpert, die im Kontext des Kindermordes laut um ihre Kinder weinte und klagte: „Ein Geschrei war in Rama zu hören, lautes Weinen und Klagen: Rahel weinte um ihre Kinder und wollte sich nicht trösten lassen, denn sie waren dahin.“¹⁰²¹ Rahel fällt dadurch auf, dass sie die einzig anwesende Frau ist. Für gewöhnlich trifft man auf mehrere Mütter, die ihre Kinder beweinen oder zu schützen versuchen.¹⁰²² Entsprechend zeigt auch das Skizzenbuch, wie eine Mutter einen Schächer vom Mord an ihrem Kind abzubringen versucht, nicht jedoch die klagende Rahel (Abb. 56).¹⁰²³ In der Figur steht die Klagefrau zudem nicht unter den hingerichteten Kindern, sondern *extra muros* von Betlehem.¹⁰²⁴ Es ist denkbar, dass hier das Prophetenwort aus dem Matthäusevangelium in aller Strenge umgesetzt wurde, da es Rahels Klage in Rama verortet. Der Kindermord erhält dadurch eine emotional besonders anrührende Seite. Doch es wäre auch ganz im Denken Fridolins, mittels des Motives eine bestimmte Bibelstelle einzubeziehen.

Während der Evangelist Matthäus das Prophetenwort von der Klage der Stammutter Rahel um ihre toten Kinder mit dem Morden in Verbindung setzt und damit erfüllt sieht, besann sich Fridolin womöglich auf den ursprünglichen Kontext. Denn das Prophetenwort hat seinen Ursprung in der Trostschrift Jeremias¹⁰²⁵, welche an die nach Babylon verschleppten Landsleute gerichtet ist. Insofern sind in den Kindern, die „dahin“ sind, die Verschleppten zu sehen, die Gott aus dem Feindesland zu befreien versprach.¹⁰²⁶ Sollten diese Überlegungen zutreffen, wäre die Dominanz des Literalsinns sogar bei den Weissagungen zugrunde zu legen.

Daher mag die Positionierung Rahels hinter der Mauer und in die Nähe der flüchtenden Familie auf einen tiefer gehenden Aspekt der Flucht hinweisen. Nämlich auf Christus, der nicht mehr wie noch im 4. Gegenwurf lediglich in den Patriarchen elend, fremd und vertrieben war¹⁰²⁷, sondern nun selbst die leibliche Erfahrung der in den Patriarchen vorgebildeten Leiden ertragen musste. Rahel mag daher ein innerbildliches Ausrufezeichen sein, um mit der Flucht nicht nur die Beengtheit der Unendlichkeit, sondern auch die bereits thematisierte „Pilgerschaft in der Fremde“ unter neuen Gesichtspunkten in Erinnerung zu rufen.

den Kindermord zeigt und im Hintergrund durch ein Fenster hindurch die Flucht der Familie. Für ein früheres Beispiel siehe fol. 12r der Ottheinrich-Bibel (Ottheinrich-Bibel 2002, S. 114). Dagegen führt Loga 1895, S. 229 explizit Martin Schongauers Stich B7 als Vorlage an, der allerdings nur die Flucht nach Ägypten zeigt (vgl. Anzelewsky 1991, S. 264-265, K. 8).

¹⁰²¹ Mt 2,18.

¹⁰²² Vgl. Schiller 1, S. 124-126.

¹⁰²³ Zum Skizzenbuch als Vorlagen siehe Loga 1895, S. 232 sowie Stadler 1913, S. 21, Anm. 3.

¹⁰²⁴ Die Mauer als Einfassung bestimmter Bezirke wird im Schatzbehälter in Form von zwei Topoi gebraucht, welche für den Betrachter angeben, ob ein Ort innerhalb oder außerhalb des Bezirks gemeint ist: I) Die erste und geläufige Form ist der Blick von außen auf einen ummauerten Bezirk. In der Regel auf eine Stadtmauer in ihrer Gänze wie in der 40. Figur oder auch nur im Ausschnitt wie in der 39. Figur. Neben Stadtmauern blickt man aber zum Teil auch auf bloße Mäuerchen wie in der 79. Figur. Ausschnitte solcher Mäuerchen trifft man dazu in der 4. und 69. Figur an. II) Für einen Perspektivwechsel stehen nun die meist waagrecht durch die Bildmitte laufenden Mauern wie in der 59. Figur (Vgl. auch Figur 1, 28, 32, 36, 63, 67, 73, 74.), die immer im Vordergrund befindliche „Zivilisationen“ von der Natur im Hintergrund abgrenzen. Insofern deuten diese Mauern einen Blick aus dem Inneren eines Bezirkes nach außen an.

¹⁰²⁵ Jer 31,15.

¹⁰²⁶ Jer 31,16-17.

¹⁰²⁷ Vgl. Kapitel 4.4.

4.33 Die 25. Figur zum zweiten Mal

In der Holzschnittfolge des Schatzbehalters steht an dieser Stelle die Wiederholung der 25. Figur, die in dieser Arbeit zusammen mit der Figur 25 im Kapitel 4.25 behandelt wird.

4.34 Die 33. Figur

Die 33. Figur zeigt in der Mitte eines tonnengewölbten Raumes auf einem Stuhl sitzend einen Hohepriester, der auf seinem Schoß den Christusknaben hält. Ein Mochel kniet vor dem Knaben und beschneidet ihn. Assistenzfiguren stehen rechts vom Priester, einer von ihnen mit einer Kanne, des weiteren Christi Eltern sowie weitere Frauen und Männer links von ihm im Hintergrund. Zuvorderst liegen am Boden die Kopfbedeckung des Beschneiders sowie eine Schale.¹⁰²⁸

Nach jüdischem Gesetz musste am 8. Tag nach der Geburt die Beschneidung vorgenommen werden, die zwar der Evangelist Lukas erwähnt, aber nicht näher beschreibt.¹⁰²⁹

Nimmt man die Beschneidung als etwas Schmerzhaftes an, scheint die Figur auf ein Leiden Christi hinzuweisen. Entsprechend führen es auch die *Meditationes Vitae Christi* aus: Acht Tage nach der Geburt wurde Christus beschnitten und er begann, sein heiliges Blut für die Menschen zu vergießen. Früh habe er, der keine Sünde getan habe, angefangen, zu leiden. Man solle daher Mitleid erwecken und mit ihm weinen, da er selbst bitterlich geweint habe.¹⁰³⁰

Zwar geht auch Fridolin auf die Schmerzen bei der Beschneidung ein, bezeichnet aber dann die Figur erstaunlicherweise als etwas Positives. Danach zeige die Figur laut der Beischrift die Beschneidung des Herrn, die zum Artikel 22 I gehöre, wonach sich der Herr den schmerzhaften Sakramenten und Geboten der alten Ehe und des jüdischen Gesetzes unterworfen habe.¹⁰³¹ So lautet denn auch der Gegenwurf: Der, der Herr und Geber des Gesetzes gewesen ist, der hat sich dem Gesetz unterworfen und hat es auf das vollkommenste und höchste eingehalten und ist dennoch von den Übertretern desselben Gesetzes als Übertreter und Heide beschimpft worden.¹⁰³²

Fridolin nutzt faktisch die Grundbedeutung des Themas aus, um einen immanenten Gegensatz zu schaffen: Christus setzt sich aus Gehorsam der Gesetze den Schmerzen aus. In der Bildauslegung gibt Fridolin an, wie der tugendhafte Herr sich oft den alten jüdischen Gesetzen wie der harten Beschneidung, die keinem je so weh tat, unterworfen habe. Dies sei in der Figur enthalten, in der das Kind beschnitten und geopfert¹⁰³³ wird. Dabei solle man auch die anderen Gesetze verstehen, die der Herr eingehalten habe.¹⁰³⁴

¹⁰²⁸ In der grundsätzlichen Anlage folgen die Protagonisten in der 33. Figur dem Tafelbild mit der Beschneidung Christi des Nürnberger Meisters des Tucher-Altars; siehe dazu Strieder 1993, S. 183, Abb. 262, Kat. 23. Nach Pfeiffer 1969a, S. 267-269, bes. S. 268 und 275 sei der Holzschnitt eine Arbeit Albrecht Dürers. Siehe ebd. die Vergleichsabbildung auf Taf. 5 rechts.

¹⁰²⁹ Vgl. Lk 2, 21.39 sowie zum Gebot Gn 17,10-14.23-27.

¹⁰³⁰ Vgl. Rock 1929, S. 33.

¹⁰³¹ Fol. n4 vb.

¹⁰³² Fol. n6 ra. Unter dem Aspekt des Reinigungsgebotes steht die Beschneidung auch im *Speculum humanae salvationis* (Speyer, Peter Drach d. Ä., um 1480), fol. 24v [= GW M43020].

¹⁰³³ Zum Gedanken des Opfers siehe die Beschneidung Christi auf einem Altar z. B. in: Spiegel menschlicher Behaltens. Speyer: Peter Drach, 1481, fol. 20r (TIB 83, S. 25, Nr. 1481/69).

¹⁰³⁴ Fol. o2 ra. Christus, der unter anderem die wesenhafte Wahrheit sei, habe sich seinen Präfigurationen oder Antitypen unterworfen aus Buße und Erbauung der Sitten: „Darum, dz er gnug tete (büße; d. Verf.) für unnser

Ausgehend vom Bild dürfte jedoch in den Augen eines zeitgenössischen Christen die negative Ausrichtung dominiert haben. Etwa das schon mehrfach eingesetzte Motiv des Altars mit dem Dekalog hätte sicherlich stärker zur Erinnerung von Christi Gesetzestreue beigetragen. Dieses Beispiel zeigt, wie weit Fridolins Erinnerungszeichen von dem entfernt sein kann, an das es erinnern soll, zumal andere Gedanken näher liegen, wie die *Meditationes* belegen. Das belegt wiederum, wie stark die Bilder als Zeichen vom Text abhängig sein können, wie sehr die Inhalte in die Bilder eigens gelegt werden müssen, damit diese wiederum an bestimmte Inhalte erinnern können.

4.35 Die 34. Figur

Auf die 33. Figur folgt auf der Rückseite die Darstellung der Taufe Christi. Diese 34. Figur zeigt, wie Johannes der Täufer am Ufer des Jordan kniet, während Christus im Wasser steht. Über Christus erscheint in einer Wolke Gottvater, von dem eine Taube auf seinen geliebten Sohn herabkommt. Am anderen Ufer steht ein Engel, der Christi Gewand vor sich ausgebreitet hält. Im Hintergrund fällt links der Blick auf eine hoch gelegene Festung.¹⁰³⁵

Während Christus im Gebet¹⁰³⁶ vor Johannes steht, überrascht Johannes mit seiner Gestik. Er ist nicht dabei zu beobachten, wie er Gottes Sohn mit Wasser begießt (Abb. 57), die segnende Hand über ihn hält (Abb. 58) oder diese auf sein Haupt richtet (Abb. 59). Vielmehr weist Johannes mit seiner segnenden Hand in einer Art Zeigegestus auf Christus und hat die andere Hand locker auf seinem Knie liegen. Dabei hält er in sonstigen Darstellungen, die ihn segnend zeigen, meist ein Buch in dieser Hand (Abb. 58, 59), fehlt das Buch, dann berührt Johannes mit der freien Hand den Täufling (Abb. 57).

Gleich mehrere Interpretationsmöglichkeiten bieten sich an. Zum einen erinnert die Handhaltung des Johannes an die Zeigegesten, mit denen er auf das Lamm Gottes verweist. Als Christus einen Tag nach seiner Taufe im Jordantal am Täufer und seinen Täuflingen vorüberging, richtete Johannes seinen Blick auf ihn und sagte: Seht, das Lamm Gottes!¹⁰³⁷ Dargestellt ist diese Szene zum Beispiel im Berghheimer Retabel von Jost Haller, in der Johannes mit dem Ausspruch: „*Ecce agnus dei*“ auf den Messias weist.¹⁰³⁸

Fridolin hat aber neben Allusionen zur Steuerung der Wahrnehmung auch mehrfach Gestaltungsweisen eingesetzt, die das Einbeziehen konkreter Bibelstellen gestatteten. So kämen wir zur zweiten Möglichkeit der Interpretation. So kann man in der Handhaltung des Johannes neben einem Zeigegestus auch einen Redegestus sehen. Mit diesem wäre nämlich der Augenblick vor der Taufe aufgegriffen, in dem Christus an den Jordan kam und von Johannes forderte, ihn zu taufen. „Johannes aber wollte es nicht zulassen und sagte zu ihm: Ich müsste von dir getauft werden, und du kommst zu mir? Jesus antwortete ihm: Lass es nur zu! Denn nur so können wir die Gerechtigkeit (die Gott fordert) ganz erfüllen. Da gab Johannes nach.“¹⁰³⁹ Demnach könnte die Geste als Hinweis auf das der Taufe vorausgegangene Gespräch stehen, in dem Christus die Einhaltung der göttlichen Gebote forderte.

ungehorsam und geb uns ein ebenbild (Vorbild; d. Verf.), wie billichen wir seinen ... gesetzen sollten gehorsam sein, so er solchen gesetzen gehorsam wz.“; vgl. ebd.

¹⁰³⁵ Loga 1895, S. 229 gibt die 34. Figur als eine Kopie nach Martin Schongauers Stich (B8) an (vgl. Anzelewsky 1991, S. 282-283, K. 16). Zu den Anklängen der Burg aus der Scheibe 1e des Nürnberger Kaiserfensters siehe Ulrich 1979, S. 59.

¹⁰³⁶ Lk 3,21.

¹⁰³⁷ Joh 1,36.

¹⁰³⁸ Siehe Lorentz 2001, S. 88-89, Abb. 49.

¹⁰³⁹ Joh 3,14-15.

Vor allem diese zweite Deutung fügt sich in den Kontext des 22. Gegenwurfs ein, wie der bereits bekannt gewordene 1. Artikel von Christus, der sich den Gesetzen unterwirft, offenbart.

Der Text des Schatzbehalters wiederum macht keine Angaben zu unserer Beobachtung und lässt unseren Vorzug für die zweite Interpretation unberührt. So lautet die Beischrift: Die 34. Figur werde nach dem Holzschnitt mit der Beschneidung gezeigt, weil Christus nicht allein die Sakramente des Alten Bundes angenommen und in seiner Person geheiligt habe, sondern auch die vollkommenen Sakramente des Neuen Bundes. Obwohl er sie selbst eingesetzt hatte, wollte er sie dennoch empfangen und heiligen. Nicht, dass er durch die Taufe geheiligt würde, sondern damit das Wasser von ihm geweiht und geheiligt und die Kinder Gottes durch den Vater, den Sohn und den Heiligen Geist schwanger würden.¹⁰⁴⁰

Ob tatsächlich Johannes' Geste den Inhalt einer konkreten Bibelstelle in die Figur transportieren soll, bleibt unerwähnt. Dennoch drängt sich dieser Verdacht auf, weil sonst die Taufe ohne den Verweis auf Christi Gehorsam nur als eine Ablösung der Beschneidung aus der vorherigen Figur gesehen werden konnte. Traditionell stehen nämlich die Beschneidung und die Taufe in einer Parallele zueinander. So schildert zum Beispiel die *Glossa ordinaria* zu Genesis 17,11-13 die Beschneidung als ein Symbol der Taufe.¹⁰⁴¹ Aber auch die weithin verbreiteten *Meditationes* berichten darüber, dass an die Stelle der körperlichen Beschneidung die Taufe getreten sei, die mehr Gnade bringe und weniger Schmerz.¹⁰⁴² So ist es auch zu verstehen, dass Fridolin in seiner Auslegung des 1. Artikels die Beschneidung als ein Sakrament des Alten Bundes bezeichnet, das wider die Erbsünde sei.¹⁰⁴³

Demnach wirkt die Geste des Johannes wie ein Korrektiv, welches neben dem Sakrament des Neuen Bundes auf Christi Gehorsam verweist, welchen auch die Kolumnentitel des Gegenwurfs aufgreifen.¹⁰⁴⁴

4.36 Die 35. Figur

Die 35. Figur zeigt in der Mitte eines Raumes einen Altar, auf dem der Christusknabe steht. Simeon steht rechts vom Altar mit verhüllten Händen und überreicht es an Maria, die auf der anderen Seite des Altars steht und nach seinen Ärmchen greift. Hinter ihr stehen weitere Frauen, unter denen in vorderster Reihe eine den Vogelkäfig mit den zwei Tauben für das Opfer in der Hand hält. Hinter Simeon stehen Männer, welche die Darbringung verfolgen. Offenbar macht sich hier der Einfluss der *Meditationes* geltend, die eine Prozession schildern, die zum Altar ging.¹⁰⁴⁵

Die Beischrift¹⁰⁴⁶ nennt wiederum die Einhaltung der mosaischen Gebote. Die Schilderung von der Darbringung im Tempel eröffnet Lukas mit dem Hinweis, dass für die Heilige Familie der Tag der vorgeschriebenen Reinigung kam.¹⁰⁴⁷ Lukas führt sie fort, indem

¹⁰⁴⁰ Fol. n6 ra.

¹⁰⁴¹ „*Jam tunc propter futuram peregrinationem, ne misceretur semen ejus gentibus, circumcisionis pactum datur in signum: quia significat naturam renovatam per baptismum, post spoliationem veteris hominis per Christum, qui resurrexit post baptismum.*“; siehe dazu PL 113, Sp. 123.

¹⁰⁴² Vgl. Rock 1929, S. 34. Zu den frühchristlichen Quellen des Vergleichs der Beschneidung mit der Taufe siehe auch Erffa 2, S. 79-80.

¹⁰⁴³ Fol. n6 rb. Siehe auch Kol 2,11: Auch dort wird die Taufe mit der Beschneidung umschrieben.

¹⁰⁴⁴ Fol. n6 r-01 r.

¹⁰⁴⁵ Vgl. Rock 1929, S. 42. Zur Darbringung siehe auch Pfeiffer 1969b, zur Annahme, die Figur sei eine Arbeit Albrecht Dürers siehe Pfeiffer 1969a, S. 293-295.

¹⁰⁴⁶ Fol. o4 ra.

¹⁰⁴⁷ Lk 2, 22.

er die Absicht der Familie betont, zu erfüllen, was nach dem Gesetz üblich war.¹⁰⁴⁸ Und er schließt die Schilderung damit, dass sie nach Galiläa zurückkehrte, nachdem sie alles getan hatte, was das Gesetz des Herrn vorschreibt.¹⁰⁴⁹

Die dreimalige Erwähnung des göttlichen Gesetzes prägt insofern die Geschichte von der Darbringung und lässt daher auch verstehen, warum ebenso die *Meditationes* am Anfang wie auch am Ende ihrer Schilderung das Gesetz so betont.¹⁰⁵⁰

Doch auch aus diesem allgemeinen Verständnis, die Darbringung als eine Erfüllung eines göttlichen Gebotes zu sehen, reicht nicht an die Bedeutung heran, wie sie die Beischrift angibt. So betont sie zwar auch, dass in der 35. Figur der Herr nach dem Gesetz im Tempel geopfert wurde, führt aber dann aus, weil es am 40. Tag nach seiner Geburt geschehen war, dass Christus das alte Gesetz sowohl wegen der Zeit als auch wegen des Ortes einhalten wollte, um dadurch Zeit und Ort zu heiligen. Es folgt noch die Angabe der Zugehörigkeit der Figur zu den Artikeln 24 I und 25 I.¹⁰⁵¹

So lautet denn der Artikel 24 I, dass der Herr, der die Zeit erschaffen habe, sich den Gesetzen der Zeit unterwarf.¹⁰⁵² Entsprechend bezeichnet der Artikel 25 I Christus als lebendigen Tempel der Gottheit, die in ihm wohne. Daher seien alle „heilige Stätten geheiligt“ gewesen.¹⁰⁵³ Somit kann es kein Zufall sein, dass die 35. Figur betont von einem Säulenbogen gerahmt wird. Doch deutlicher als die 35. Figur wird die folgende Figur auf die Heiligung der Orte eingehen.

Die Berücksichtigung des Ortes stellt nur eine inhaltliche Erweiterung da, die primär vom nächsten Gegenwurf behandelt wird. Insofern kann die 35. Figur durchaus als ein Zeichen primär für die Einhaltung gesetzlicher Zeiten gesehen werden. Doch ist es kein Zeichen, das aus sich heraus unmittelbar auf diesen einen konkreten Gedanken lenkt. Denn ausgehend vom Kontext, den die Szene im Bild zeigt, könnte der Leser sich auch an Simeons Lobpreisung erinnern haben.¹⁰⁵⁴ Dies zeigt wiederum, wie sehr einige Zeichen, welche die Figuren sein wollen, einer Vereinbarung bedürfen.

4.37 Die 36. Figur

Die 36. Figur zeigt die Vertreibung der Geldwechsler aus dem Tempel.¹⁰⁵⁵ Wir sehen, wie Christus Händler und Käufer aus dem Tempel mit einer Geißel hinaustreibt. Im Vordergrund ist ein Tisch mit abgebrochenem Bein umgefallen. Ein Geldwechsler ist gestürzt und kniet am Boden, während er seine Hand schützend vor das Gesicht legt. Neben ihm liegen am Boden sein aufgeplatzter Geldsack, aus dem die Münzen fallen, sowie der Wechselteller, auf dem noch einige Münzen liegen. Zwei weitere Händler flüchten vor Christus und retten ihre Tiere, indem sie sie schultern, unter den Arm klemmen oder an einer Leine hinter sich herziehen.

¹⁰⁴⁸ Lk 2, 27.

¹⁰⁴⁹ Lk 2,39.

¹⁰⁵⁰ Rock 1929, S. 41 und 43.

¹⁰⁵¹ Fol. o4 ra.

¹⁰⁵² Ebd.

¹⁰⁵³ Fol. o5 va.

¹⁰⁵⁴ Vgl. Lk 2,29-32.

¹⁰⁵⁵ Bock 1991, S. 102 gibt an, dass „diese Episode auch in den Illustrationen von Wolgemuts Schülern einen wichtigen Platz“ behielt.

Anders als das Skizzenbuch¹⁰⁵⁶, welches die Szene in den Tempel verlegt, siedelt der Schatzbehälter die Vertreibung im Vorhof des Tempels an.¹⁰⁵⁷ So oder so bedeutet aber die Szene, wie Christus den Händlern vorhält, dass sein Haus ein Haus des Gebetes sei, nicht aber eine Räuberhöhle.¹⁰⁵⁸

Entsprechend gibt die Beischrift an, dass in der 35. Figur der Herr die Käufer und Verkäufer aus dem Tempel treibt und dass die Figur zum Artikel 25 I gehöre. Nämlich zu dem, dass der Herr die heiligen Stätten so sehr ehrte, dass er sich sogar unter Einsatz seines Lebens für deren angemessenen Umgang einsetzte. Dagegen sei, im Sinne des Gegenwurfs, der Herr mit seinem Gefolge als ein Schänder heiliger Stätten aus dem Tempel getrieben worden.¹⁰⁵⁹

Somit erhält der Betrachter mit der 36. Figur eine konkrete Erinnerungshilfe an Christi Eigenschaft als Hüter heiliger Stätten, die ihre Heiligkeit durch ihn selbst haben.

4.38 Die 37. Figur

Die 37. und 38. Figur liegen auf einer Doppelseite gegenüber und stellen das Wachtel- und Manna- sowie das Quellwunder dar.

So zeigt die 37. Figur vor etlichen Zelten das Volk Israel, welches sich auf der Wanderung zum Sinai befindet. Aus einem breiten Wolkenband regnen Brote, die die Israeliten mit aufgespannten Tüchern auffangen oder vom Boden auflesen und in Körben sammeln. Zwischen dem überreichen Mannaregen fliegen einige wenige Wachteln.

Wie die Doppelseite vermuten lässt, steht die 37. Figur in einem engen Zusammenhang mit der 38., weswegen diese sogleich betrachtet werden soll.

4.39 Die 38. Figur

Die 38. Figur zeigt Moses mit dem israelitischen Volk vor einem Felsen am Horeb. Nachdem Moses mit einem Stock auf den Felsen geschlagen hat, tritt daraus Wasser hervor. Während das mitgeführte Vieh davon bereits trinkt, staunen die Israeliten noch über das Wunder. Christuslogos schwebt über alledem in einer Wolke. Im Hintergrund ist noch ein die Landschaft belebendes Architekturmotiv zu erkennen.¹⁰⁶⁰

Die Beischriften zu den Figuren 37 und 38 geben an, dass sie zum Artikel 28 I gehören, wonach Christus ein „Speiser“ sei. In Anbetracht der Speisen, die Gott dem Not

¹⁰⁵⁶ Schon Loga 1895, S. 232 verweist auf die Verwandtschaft mit dem Skizzenbuch. Stadler 1913, S. 21, Anm. 3 sieht dagegen nur Unterschiede. Siehe die Zeichnung in Bellm 1959, Taf. 6, Abb. 20r.

¹⁰⁵⁷ Bellm 1959, S. 89 sowie Bellm 1962, S. 10 führen das Basler *Speculum humanae salvationis* des Bernhard Richel von 1476 als Vorlage an (vgl. Schr. XXI, Abb. 91), welche die Szene in einem Innenraum zeigt. Dem ist allerdings die Darstellung zur 5. Stunde aus dem *Horologium devotionis* (Nürnberg: Friedrich Creussner, 1489) entgegenzuhalten. Mit dem *Horologium* teilt der Schatzbehälter Gemeinsamkeiten in der Komposition, dem Aufbau der Figur Christi, dem Tisch oder auch der schützenden Armbewegung des einen Händlers, der Christi Geißel gefährlich nahe ist.

¹⁰⁵⁸ Mt 21,13.

¹⁰⁵⁹ Fol. o5 va.

¹⁰⁶⁰ Vgl. Ex 17,4-7. Siehe auch die Erläuterungen zum Quellwunder im Kapitel 3.3 über den buchstäblichen Sinn. Ulrich 1979, S. 59 sieht das von Buschwerk umschlossene Häuschen in der Scheibe 1c des Nürnberger Kaiserfensters vorgebildet.

leidenden Volk Israel bei der Durchwanderung der Wüste zukommen ließ, nämlich Wachteln, Manna und Wasser, tragen die Figuren sinnfällig dazu bei, sich den Inhalt des 28. Gegenwurfs einzuprägen. Fridolin führt in den Beischriften aber auch aus, weil das Himmelsbrot Christus und vor allem sein Fronleichnam¹⁰⁶¹ darstelle sowie das Felswasser sein Blut¹⁰⁶², gehörten die beiden Figuren auch zu den Artikeln 32 I, Christus ist das Brot des Lebens, und 33 I, Christus ist ein unerschöpflicher Brunnen der Erquickung.¹⁰⁶³

Die Erwähnung der eucharistischen Symbolik der Wunder lässt nun auch verstehen, warum in der 37. Figur die Wachteln gegenüber dem Manna zurücktreten.¹⁰⁶⁴ Weitergehende Ausführungen zur eucharistischen Implikation folgen bei den Figuren 40 bis 42, welche die erwähnten Artikel vom Brot und Brunnen des Lebens begleiten.¹⁰⁶⁵

4.40 Die 39. Figur

In der 39. Figur blickt man auf eine Stadtmauer mit einem Tor. Hinter der Mauer sind auf der linken Seite eine Stadtarchitektur und rechts eine Landschaft sichtbar. Vor der Stadtmauer führt Christus seine Jünger an und trifft von links kommend an einer Wegkreuzung auf eine Gruppe kranker Menschen, die auf der rechten Seite plakativ versammelt sind. Unter den Kranken nimmt ein Bettlägeriger einen großen Raum ein.¹⁰⁶⁶ Vor ihm sitzt auf dem Boden ein Krüppel. Hinter ihm reihen sich ein Mann mit verletztem Arm, ein Besessener, dem ein Dämon aus dem Mund fährt, sowie zwei weitere Männer auf, denen Attribute für bestimmte Krankheiten fehlen. Die Wiedergabe weiterer Menschen, von denen lediglich die Kopfbedeckungen zu erkennen sind, steht als *pars pro toto* für eine unbestimmte Menge weiterer Kranker.

Von dieser Gruppe abgesondert sieht man hinter dem Stadttor auf einer Bank über einem Bodengitter einen Mann sitzen, der in der einen Hand eine Schale sowie in der anderen einen Stock hält. Stock und Schale geben den Mann als einen Bettler zu erkennen. Indem er vor einer Stadtkulisse am Wegesrand sitzt, können wir in ihm den blinden Bettler Bartimäus erkennen, der als Blinder gut in den Kontext der Krankenheilungen passt. Der Evangelist Markus berichtet, Bartimäus habe Christus um Erbarmen gebeten, als dieser mit seinen Jüngern Jericho verlassen wollte. Christus fragte den Blinden, was er ihm tun solle und der Blinde antwortete: „Rabbuni, ich möchte wieder sehen können. Da sagte Jesus zu ihm: Geh! Dein Glaube hat dir geholfen.“ Und im gleichen Augenblick konnte er wieder sehen.¹⁰⁶⁷

Auffällig ist dabei die kompositorische Dreiteilung des Bildes. Links im Bild sehen wir Christus mit seinen Jüngern des Weges kommen, rechts die Gruppe der Kranken. Im Hintergrund Bartimäus, der an Jerichos Tor bettelt.¹⁰⁶⁸

Christus mit seinem Zeigegestus ist als der die wundersamen Krankenheilungen bewirkende Kraft zu verstehen. Die Anwesenheit seiner Jünger ist auf das oben zitierte

¹⁰⁶¹ Siehe dazu vor allem Joh 6,22-59, bes. 48-51.

¹⁰⁶² Diese Deutungen stammen aus typologischen Werken. Zum Beispiel stellt in der *Biblia pauperum* die Mannalese den Typus für das letzte Abendmahl dar und das Quellwunder den für die Öffnung der Seite Christi; siehe dazu LCI 1, Sp. 294-295, s. v. „*Biblia pauperum*“ (G. Schmidt/A. Weckwerth). Vgl. auch die Ausführungen des Kapitels 4.4 im Zusammenhang mit dem kelchförmigen Brunnen.

¹⁰⁶³ Fol. p1 va.

¹⁰⁶⁴ Siehe dazu auch LCI 3, Sp. 153 (J. Paul/W. Busch).

¹⁰⁶⁵ Zur Eucharistie siehe auch Schiller 3, S.139-140.

¹⁰⁶⁶ Dieses Motiv lässt Loga 1895, S. 228 an eine Vorlage aus der *Ars moriendi* denken. Ihm widerspricht zu Recht Stadler 1913, S. 20, Anm. 2.

¹⁰⁶⁷ Siehe Mk 10,46-52, zum Zitat Mk 10,51-52.

¹⁰⁶⁸ Siehe zur Blindenheilung allgemein Jaeger 1976.

Markusevangelium zurückzuführen. Dagegen wird man sich fragen müssen, weshalb ein Blinder nicht unter den Kranken versammelt ist, sondern von ihnen abgesondert und prominent in die Bildmitte gerückt wurde.

Bartimäus erbittet von Christus das Augenlicht zurück und Christus heilt ihn durch ein Wort. Dabei steht in der Geschichte des Bartimäus dessen Glaube im Vordergrund und nicht etwa die Heilung. Zudem bezeugt Christus selbst, dass der Glaube ihn geheilt habe.

Die Augenheilung beschränkt sich jedoch nicht auf das Körperliche, sondern bezieht auch das Geistige mit ein, wie die *Glossa ordinaria*, hier sinngemäß wiedergegeben, kommentiert: Der Weg zum göttlichen Licht sei der Glaube.¹⁰⁶⁹ Der Glaube hat daher nicht nur die körperlichen Augen geheilt, sondern auch die geistigen, mit denen er Gott schauen kann.

Die Vorstellung, dass das Öffnen der Augen auch das Erleuchten der geistigen Finsternis bedeute¹⁰⁷⁰, drückt sich ebenso in der patristischen Literatur¹⁰⁷¹ aus. So erkennt zum Beispiel Augustinus in der Blindenheilung das Erscheinen des Lichts in der Welt¹⁰⁷² oder Isidor die Erleuchtung der Menschheit, welche in Geistesfinsternis und Todesschatten versunken sei.¹⁰⁷³ Nicht zuletzt das Evangelium des Johannes trägt zum grundsätzlichen Charakter der Blindenheilung als geistige Erneuerung bei. Zum Sehen kommen heißt im johanneischen Sinn zum Glauben kommen.¹⁰⁷⁴

„Blind“ sind nach dem Verständnis der Bibel all jene, die durch das, was sie sehen, nicht zur rechten Einsicht befähigt sind, wobei umgekehrt Blinde auch ohne äußere optische Reize aus sich heraus Erkenntnisse gewinnen können.¹⁰⁷⁵ Daher kann der blinde Bartimäus Christus auf eine Weise einschätzen, wie es Sehende nicht können. Er ist der Erste aus dem Evangelium, der ihn Davids Sohn nennt und damit zeigt, wie er als Blinder sehend genug ist, um das Wesentliche zu erkennen.¹⁰⁷⁶

Dem Leser sollte klar gewesen sein, was es bewirkt, Gott zu schauen und zu erkennen. Fridolin paraphrasiert nämlich in den ersten drei Kolumnen seiner ersten Vorrede Hugos von St. Viktor Auffassung von den Möglichkeiten, Gott zu erkennen. Interessant ist für uns folgende, hier zusammengefasste Stelle: Die Menschwerdung Christi sei eine Arznei für die Gotteserkenntnis, weil sie (geistig) Blinde sehend mache. Somit sei der Glaube der einzige Weg zur wahren Erkenntnis, welche fruchtbar, nützlich, erleuchtend und selig machend sei. Die darauf folgende Ausführung über den Zweck des Schatzbehalters macht nochmals deutlich, dass die Erkenntnis Christi dem Menschen zum Heil und Nutzen dient.¹⁰⁷⁷

Der dritte, kompositorisch hervorgehobene Bereich mit der Ansammlung der Kranken schließlich ist als das zu nehmen, was sie zeigen. Nämlich als die unzähligen wundertätigen Heilungen, welche Christus wirkte. In diesen Taten zeigt sich Christus stets als Sieger über die Feinde Gottes, da im Sinne des Evangeliums jede Krankheit in den Bereich des Todes gehört, so auch Blindheit, Angst, Mangel und Unglaube.¹⁰⁷⁸

Nach der Beischrift der 39. Figur werden nun in ihr die guten Taten Christi dargestellt, die er den bedürftigen Menschen erwiesen hatte. Wegen der Bedeutung Christi als voll-

¹⁰⁶⁹ „*Exemplo hujus non falsas divitias quaeramus, sed lucem quam cum solis angelis videre possumus ad quam via fides est.*“; siehe dazu PL 114, Sp. 220, Vers 51.

¹⁰⁷⁰ Vgl. Schiller 1, S. 179.

¹⁰⁷¹ Siehe LCI 1, Sp. 304, s. v. „Blindenheilung“ (W. Jaeger).

¹⁰⁷² Augustinus: *Tractatus XLIV in Johannem IX*, in: PL 35, Sp. 1713-1719.

¹⁰⁷³ Isidorus Hispalensis: *Allegoriae quaedam Sacrae Scripturae*, in: PL 83, Sp. 119 und 128.

¹⁰⁷⁴ Trummer 1998, S. 144-146.

¹⁰⁷⁵ Trummer 1998, S. 32.

¹⁰⁷⁶ Trummer 1998, S. 106-110.

¹⁰⁷⁷ Fol. a2; siehe auch Kapitel 2.1.1.

¹⁰⁷⁸ Schiller 1, S. 171.

kommener Arzt gehört diese Figur zum Artikel 29 I. Sie gehört aber auch zu 55 I¹⁰⁷⁹, da die Figur „dient ser wol an beyd ort“.¹⁰⁸⁰

Neben der Beischrift hebt die Kolumnenüberschrift nochmals hervor, „das cristus der war artzet ist“¹⁰⁸¹, und der Gegenwurf formuliert die dazu kontrastierenden Leiden Christi: „Der war artzet und heylmacher der leib und sel gesunt macht ist ein vergiffter, ubelteter unnd verderber geachtet worden.“¹⁰⁸²

Die Auslegung des Gegenwurfs geht nicht auf den literarischen Sinn der Heilungen Christi ein, sondern hebt von Anfang an auf deren sakramentalen Sinn ab. Denn zu bedenken sei nicht nur, dass er uns heilt und gesund macht, sondern dass er uns auch ohne Sünde beschaffen hat. Mit der Versündigung der Stammeltern erkrankte aber die Menschheit. Daher ist Christus ein Arzt des Leibes und der Seele, der die Sakramente als Medizin gegen die verschiedenen Krankheiten der Sünde gesendet hat.¹⁰⁸³

Die Auslegung hebt somit auf *Christus medicus* ab, der bei den lateinischen Kirchenvätern das Erlöserwerk veranschaulicht: „Deshalb heißt auch der Logos Heiland, denn er hat für die Menschen geistige Arzneien erfunden zum Wohlbefinden und zum Heil.“¹⁰⁸⁴

Laut der Beischrift bezieht sich aber die 39. Figur nicht nur auf den 29., sondern auch auf den 55. Gegenwurf, welcher lautet: „Die guttatigkeyt ist verurteylt und verdammet worden“.¹⁰⁸⁵ Dort wird die 39. Figur wiederholt, hat aber keine eigene Beischrift. Der neue Gegenwurf macht auch nicht aufmerksam, dass diese Figur bereits an früherer Stelle abgedruckt wurde. Allein die Formulierung „zum andern mal“ in der Bildüberschrift lässt den Leser die Wiederholung erkennen.

In der Auslegung zum 55. Gegenwurf über die guten Taten Christi wird die Wiederholung als Figur, „da cristus allerley krancken gesunt macht“, beschrieben. Allerdings wird darauf verwiesen, dass sie zur Betrachtung aller wundersamen guten Taten Christi dienen soll.¹⁰⁸⁶

So beginnt die Aufzählung der Wundertaten mit einer langen Liste von Krankenheilungen, an deren erste Stelle die Blindenheilung steht. Von diesen Wundern gibt die Figur die Aufrichtung der Krüppel und Bettlägerigen sowie die Austreibung eines Dämonen wieder. Schließlich führt die Liste weitere gute Taten an, welche Christi alles umfassende Fürsorge offenbare. Denn er speise die Menschen und gäbe ihnen zu trinken, er nehme sich auch ihrer Seele an und gebe auch sonst Schutz in allen Lebenslagen. Die Aufzählung verliert sich in unzähligen anderen Taten und endet mit dem Fazit: Diese und dergleichen guten Taten verrichtete er in den äußeren Dingen; und an den Leibern übte er an vielen Menschen tugendhaft große Werke, dass man aus denselben lerne, dass er der Erretter, Heiland und Seligmacher der Seelen und der Leiber sei. Aus Barmherzigkeit und aus Mitleid um die Seelen macht er die Leiber gesund, damit man durch die Heilung des Leibs zu seiner Erkenntnis und Liebe

¹⁰⁷⁹ Tatsächlich gibt die Beischrift als weiteren Gegenwurf den „xxv.“ an. Bei dieser Angabe handelt es sich um einen Fehler. Denn im 25. Gegenwurf geht es um die Ehrerbietung heiliger Stätten, was in keinen Zusammenhang mit dem 29. Gegenwurf von Christus als Arzt für Leib und Seele zu bringen ist. Damit kann nur der 55. Gegenwurf gemeint sein, in dem die 39. Figur wiederholt wird. - Fehler dieser Art kommen des Öfteren vor, siehe zum Beispiel auch fol. ac1 va, wo statt des „lxxii.“ Gegenwurfs der „lxxix.“ angegeben wird. Hier hat sich der Setzer offensichtlich vergriffen und das „i“ zum „x“ gemacht.

¹⁰⁸⁰ Fol. p1 vb.

¹⁰⁸¹ Fol. p2 v-p3 r.

¹⁰⁸² Fol. p2 va.

¹⁰⁸³ Dazu wird auf den vorangegangenen Gegenwurf verwiesen: „In disem gegenwurff seynd die eygenschafft unnd die grad oder staffeln (Einteilung der Qualitäten in Grade; d. Verf.), die oben in dem nechsten gegenwurff des ersten artickels halb gemelt sind von der speysung (28 I; d. Verf.), auch zebedencken, als das er uns nit allein heilet und gesunt macht, sunder das er uns auch beschaffen und in den ersten menschen frisch, stark, gerad, wolmügend und on not des siechens oder sterbens wolbeschaffen hat.“; siehe dazu fol. p2 va.

¹⁰⁸⁴ Vgl. LexMA 2, Sp. 1942, s. v. „Christus medicus“ (G. Fichtner).

¹⁰⁸⁵ Fol. v5 ra.

¹⁰⁸⁶ Fol. v5 ra.

komme, in der die Gesundheit und das Heil der Seele stehen. Darin bestünde die Milde des süßesten Herzens Christi, der sich um das ewige Heil der Menschen sorge.¹⁰⁸⁷

Nochmals von den guten Taten aus Milde und Barmherzigkeit spricht Fridolin am Ende der Artikelauslegung.¹⁰⁸⁸ Zudem stößt der Betrachter vor der Wiederholung der Figur auf die 64. Figur, welche auf demselben Blatt *recto* abgedruckt ist. Diese Figur zeigt Christus und die Ehebrecherin, was für Christi mildes, süßes Herz stünde, wie Beischrift und Auslegung angeben.¹⁰⁸⁹

Der gesamte Kontext rückt damit die Wiederholung der 39. Figur in den Bereich der Mildtätigkeit. Diese Beobachtung hilft nun, der Überlegung nachzugehen, wozu die Figur überhaupt wiederholt wurde.

Der Schatzbehälter macht keine Angaben darüber, welche Motive aus der 39. Figur an welche Artikel erinnern sollen. Doch liegen nun genügend Hinweise vor, welche es erlauben in Bartimäus, dessen Leib und Seele geheilt wurden, ein Erinnerungszeichen für *Christus medicus* aus dem 29. Gegenwurf zu erkennen. In den übrigen Krankenheilungen die mildtätigen Werke Christi aus dem 55. Gegenwurf. Zudem deckt sich die summarische Wiedergabe der vielen Kranken in der Figur am ehesten mit der umfangreichen Auflistung der guten Taten aus dem Artikel 55 I.

4.41 Die 40. Figur

Die Figuren 40 bis 42 folgen unmittelbar aufeinander, während sich die Figuren 40 und 41 auf einer Doppelseite gegenüber stehen. Die 40. Figur zeigt die wunderbare Speisung vieler tausend Menschen. Aus der Darstellung wird nicht deutlich, ob die Speisung der Viertausend oder der Fünftausend gemeint ist, da bei der ersteren in der Bibel die Rede von sieben Broten und ein paar Fischen, bei der anderen von fünf Broten und zwei Fischen ist, die Christus wundersam vermehrt hat.¹⁰⁹⁰ Christus sitzt mit unzähligen Menschen außerhalb einer Stadt in einer hügeligen Landschaft und bricht ein Brot. Vor ihm stehen fünf Körbe, die bis zum Rand mit übrig gebliebenen Brotstücken gefüllt sind. Einige Jünger umstehen Christus, einer von ihnen reicht ihm einen Fisch. Drei andere haben sich zur Menschenmenge umgewendet, die auf der rechten Bildhälfte zusammengedrängt am Boden sitzen, um sie mit dem vermehrten Brot zu versorgen.

4.42 Die 41. Figur

Demgegenüber zeigt die 41. Figur die Hochzeit zu Kana. In einem Raum, von dem nur die rückwärtige, von drei Fenstern durchbrochene Wand zu sehen ist, steht quer ein langrechteckiger Tisch, an dessen Längsseite in der Mitte das Brautpaar sitzt. Während drei Gäste mit

¹⁰⁸⁷ Fol. v5 r.

¹⁰⁸⁸ Fridolin fragt den Leser, nachdem er ausführt, dass sich Christus nicht an den Guttaten hindern ließ: „bedunckt dich nit, das darynn die miltigkeit des süssen hertzens cristi clerlich erzeugt und bewertet werde? Und miltigkeit wirt hie genomen für gut neygligkeit (gutwillige Neigung; d. Verf.) oder gut beweglichkeit des hertzens; als wenn eins süßiglich bewegt wirt auß liebe und gunst zu mitleiden und zu erbermde (Erbarmen; d. Verf.) eins andern in leiden und leide und zu freuden in seinem gutenn.“, vgl. fol. v5 va.

¹⁰⁸⁹ Fol. v3 vb und v5 ra.

¹⁰⁹⁰ Mt 14,13-21; 15,32-39.

ihnen am Tisch speisen, steht Christus im Vordergrund und trägt einem Diener auf, die leeren Krüge am Boden mit Wasser zu füllen. Hinter Christus steht seine Mutter mit einem Becher in der Hand. Es ist der Moment, in dem die Mutter ihren Sohn auf den ausgegangenen Wein hinweist.¹⁰⁹¹

Die Beischrift zur 40. Figur gibt an, dass sie die Speisung vieler tausend Menschen mit wenig Brot und wenigen Fischen zeige. Da aber die Bibel von diesem Wunder zweimal berichtet, mag man beim Betrachten der Figur auch beide Schilderungen einbeziehen. Somit gehöre die Figur zum Artikel 32 I, nach dem Christus der Speiser sei, das Brot und die Sättigung der Hungrigen. Denn nach der Speisung lehrte er das Volk, das wahre, ewige Brot zu suchen, das er selbst sei. Mann solle aber bei der Figur der Vermehrung auch an die 28. Gegenwurf mit Christus als dem Ernährer denken.¹⁰⁹²

Im 32. Gegenwurf wird der Artikel kurz genannt: Der Herr ist das wahre Brot des Lebens, die Sättigung des Hungers.

Die Beischrift zur 41. Figur lautet schließlich: Der Herr macht aus Wasser Wein auf Aufforderung der Mutter hin. Und sie gehört zum Artikel 33 I, bei dem man verstehen soll, dass der Herr der unversiegbare Brunnen aller Süßigkeit und Labung sei.¹⁰⁹³

Erstaunlicherweise fügt Fridolin in der Beischrift an, dass Christus in der 42. Figur mit einigen seiner Jünger am Tisch sitzen sollte. Doch was die Figur nicht zeige, das solle man sich mittels geeigneter Darstellungen aus dem Gedächtnis vorstellen.¹⁰⁹⁴

Offenbar hat Fridolin an eine Darstellung gedacht, wie sie im *Speculum humanae salvationis* des Peter Drach aus dem Jahr 1481 zu sehen ist: Christus sitzt neben seiner Mutter an einem runden Tisch zwischen dem Brautpaar und einem anderen Gast. Christus gegenüber befindet sich einer seiner Jünger, ein Diener steht vor der Tischgesellschaft, die Krüge am Boden aufnehmend (Abb. 60).

Um die Korrektur der Darstellung und damit den Grund für Christi Teilhabe an der Tischgesellschaft zu verstehen, ist es notwendig, die Figuren 37 und 38 einzubeziehen, die ebenso zu den 1. Artikeln der Gegenwürfe 32 und 33 gerechnet werden.

Als Argument für deren Doppelbezug gibt Fridolin in der Beischrift zur 37. Figur an, dass das Himmelsbrot das Fronleichnam und das Quellwasser Christi Blut bedeute. Ein Zeitgenosse Fridolins wird sofort die Anspielung verstanden haben, die ihren Ausdruck in weit verbreiteten Typologien gefunden hat. So präfiguriert zum Beispiel nach der *Biblia pauperum* das Himmelsbrot das Abendmahl und das Quellwasser die Öffnung der Seitenwunde Christi am Kreuz. Aus der Seitenwunde schließlich fließt Christi Blut, welches meist von *Ecclesia* in einem Kelch aufgefangen wird. Fridolin führt die typologischen Gedanken nicht aus, weil sie von der eigentlichen Funktion der Holzschnitte, im literalen Sinn auf die Bedeutung der Artikel zu verweisen, ablenken würden. Im Kapitel 3.3 über den buchstäblichen Sinn der Figuren wurde darauf hingewiesen, dass Fridolin für das Quellwunder jede Verbindung zwischen der allgemein üblichen Exegese der Patristik und dem Holzschnitt sogar unterbunden hat.

Doch wenn Fridolin erwähnt, dass Christus dem israelitischen Volk Manna und Wasser zur Speise gab und diese dann als sein Fronleichnam und sein Blut interpretiert, dann ist klar, dass er diese Speisen auch eucharistisch gesehen hat.

¹⁰⁹¹ Joh 2,1-12. Bock 1991, S. 69 weist bei dieser Figur auf Einflüsse der niederländischen Kunst, des Meisters E. S. und Martin Schongauers hin.

¹⁰⁹² Fol. p4 rb.

¹⁰⁹³ Fol. p6 ra.

¹⁰⁹⁴ An dieser Korrektur der Darstellung sieht Ulrike Heinrichs-Schreiber die Fähigkeit der sensitiven Seele nach der aristotelischen Lehre belegt, die verschiedenen Sinneseindrücke und die Seelenkräfte zusammenzuziehen. Das Gedächtnis und die Vorstellungskraft können einspringen, um das Bild entsprechend zu ergänzen. Siehe dazu Heinrichs 2007, S. 37-38.

Schließlich enthält die Beischrift zur 40. einen Verweis auf die johanneische Schilderung von Christi Rede über das Himmelsbrot. Dieser Hinweis ist aber so vage ausgefallen, dass ihn sicherlich nicht jederman erkannt hat. Denn Fridolin führt nur aus, dass Christus nach der Brotvermehrung die Hungrigen lehrte, das wahre, ewige Brot zu suchen. Im Evangelium heißt es, der Herr soll in der Synagoge von Kafarnaum gesagt haben, dass er das lebendige Brot sei, das vom Himmel herabgekommen ist.¹⁰⁹⁵ Und weiter: Wer mein Fleisch isst und mein Blut trinkt, hat das ewige Leben.¹⁰⁹⁶ Demnach gab Christus nicht nur eine Speise zum leiblichen Überleben, sondern auch eine für das ewige Leben.

Die Beischrift zur 40. Figur weist somit nicht nur auf die eucharistische Implikation der Figuren mit dem Mann- und Quellwunder hin, sondern stellt auch für die Brotvermehrung eine Verbindung mit dem Himmelsbrot und dem Gedanken an das ewige Leben her. Dabei bleibt Fridolin über mehrere Figuren hinweg konsequent, da er immer wieder neben der weltlichen Speise im literalen Sinn auch die geistige, ewige Nahrung anspricht, welche aus den Sakramenten hervorgeht.

Dadurch wird deutlich, weswegen Fridolin die 41. Figur anders ausgeführt haben wollte. Wäre die Hochzeit zu Kana in der Bildgestaltung einer Darstellung gefolgt, wie sie das *Speculum* zeigt, wäre die Anlehnung an ein Bild des Abendmahles förmlich ins Auge gesprungen. Deutlich wäre die Parallele der Wandlung des Wassers in Wein bei der Hochzeit und des Weines in das Blut Christi beim Abendmahl hervorgetreten.¹⁰⁹⁷ Ein Zeitgenosse Fridolins hätte dann sicherlich auch ohne die Hinweise, denen wir im Schatzbehälter nachgegangen sind, die Anspielung auf die Eucharistie verstanden.¹⁰⁹⁸

4.43 Die 42. Figur

Während aber Christus die Menschen mit Speis und Trank versorgte, musste er selbst hungern und dürsten. So zeigt es auf der Rückseite der Hochzeit die 42. Figur, welche zwei Darstellungen enthält. Oben sieht man Christus am Jakobsbrunnen mit der Samariterin sitzen, welche gerade ein am Seil festgebundenes Schöpfgefäß aus dem Brunnen zieht.¹⁰⁹⁹ Unten ist die Szene wiedergegeben, in der Christus, nachdem er vierzig Tage und Nächte in der Wüste gefastet hatte, Hunger bekam und vom bösen Geist versucht wurde, aus Steinen Brot zu machen.¹¹⁰⁰

Hat man sich mit den vorausgehenden Figuren auseinandergesetzt, so erschließt sich der Sinn dieses Holzschnittes von alleine. Entsprechend knapp ist auch die Beischrift gehalten.

¹⁰⁹⁵ Joh 6,51. Im 29. Gegenwurf verweist Fridolin auf das „*Ave manna celicum*“, welches die Christen sängen, um damit das wahre Himmelsbrot als Wegspeise der Sterbenden zu bezeichnen; vgl. fol. p2 va. Fridolin gibt wie oft auch hier keine Quelle an, vermutlich ist das Zitat aber ein Vers aus dem Corpus-Christus-Hymnus „*Ave vivens hostia*“ des englischen Franziskaners Johannes Peckham, Erzbischof von Canterbury, gestorben im Jahr 1292 (vgl. VL 1, Sp. 571-572, s. v. „*Ave vivens hostia*“). Dieser Hymnus enthält die Strophe: „*AVE MANNA CAELICUM verius legali, Datum in viaticum, misero mortali, Medicamen mysticum morbo spiritali, Victum dans catholicum vitae immortalis*.“; vgl. dazu Anal. hymn. 31, S.111-114, Nr. 105 „De Corpore Christi, 3. Strophe.

¹⁰⁹⁶ Joh 6,54.

¹⁰⁹⁷ Vgl. Schiller 1966, S. 173.

¹⁰⁹⁸ Zur eucharistischen Symbolik der Mannalese, der Brotvermehrung und der Hochzeit zu Kana siehe auch LCI 1, Sp. 691, s. v. „Eucharistie“ (J. J. M. Timmers).

¹⁰⁹⁹ Joh 4,1-26.

¹¹⁰⁰ Mt 4,1-3. Vgl. die Figur des Teufels mit der ähnlichen Gestalt in Schiller 1, Abb. 402 (Altarflügel der Werkstatt des Meisters von Schloß Lichtenstein).

Die Figur zeige den Hunger und den Durst wie auch die Müdigkeit des Herrn. Die obere „Figur“ gehöre zu den Gegenwürfen 31 und 33, die untere zum Gegenwurf 32.¹¹⁰¹

Dass hier die Szene mit dem Jakobsbrunnen noch dem 31. Gegenwurf zugeordnet wird, rührt daher, dass er bilderlos ist, aber zum Inhalt Christus als die endlose und unermüdliche Kraft hat. Da Johannes berichtet, dass Christus müde von seiner Reise am Jakobsbrunnen rastete¹¹⁰², bot sich die Gelegenheit an, mit der Figur gleich einen weiteren Aspekt einzubeziehen.

Die Bildauslegungen in den Gegenwürfen 32 und 33 führen schließlich die Beischrift etwas näher aus. Das Brot des Lebens war hungrig. Dies bedeute die untere Figur, welche die Versuchung des Herrn zeige. Obwohl Christus am Ende seiner Fastenzeit Hunger litt, erlag er nicht der Versuchung des bösen Geistes, die Steine in Brot zu verwandeln, und ertrug seine Not.¹¹⁰³ Dagegen heißt es beim unerschöpflichen Brunnen, dass es ihm selbst oft an Trinken mangelte. Dies sei in der oberen Figur wiedergegeben, da Christus müde neben dem Brunnen sitzt.

Nicht den Durst behandelte jedoch nun Fridolin, sondern er greift zunächst auf eine Schilderung des Johannes voraus, welche erst nach dem Weggang der Samariterin folgt. Fridolin zitiert, dass die Jünger, nachdem sie vom Einkauf der Lebensmittel wieder zu Christus zurückgekommen seien, ihn nun zum Essen drängten. Er antwortete aber, er lebe von einer Speise, die sie nicht kennen. Das wäre, das Werk seines Vaters zu vollenden¹¹⁰⁴: Den Menschen zum Heil zu führen. Daher achte er den leiblichen Hunger geringer als den geistlichen.

Dieser Exkurs war nach Fridolins Verständnis wohl notwendig, um das eigentliche Gespräch zwischen Christus und der Samariterin am Jakobsbrunnen verständlicher werden zu lassen. Denn, so schreibt er weiter, in der oberen Figur fordert Christus die Frau auf, ihm zu trinken zu geben. Dabei gab er ihr aber zu verstehen, dass er nach ihrem Glauben dürstete, und dass er begehrte, vom Brunnen, der er selbst ist, das ewige Leben zu geben.¹¹⁰⁵ Deshalb litt er gerne großen Durst, damit die Menschen vom selben Brunnen ewig trinken mochten.

4.44 Die 43. Figur

Die 43. Figur zeigt die Auferweckung der Tochter des Jairus¹¹⁰⁶ und steht inhaltlich in Verbindung mit der folgenden, auf einer Doppelseite liegenden 44. Figur.

4.45 Die 44. Figur

Die 44. Figur zeigt die Auferweckung des Lazarus.¹¹⁰⁷ Nach den Beischriften bedeuten die Figuren 43 und 44, dass der Herr das Leben ist. In der Beischrift zu Lazarus wird

¹¹⁰¹ Fol. p6 ra.

¹¹⁰² Joh 4,6.

¹¹⁰³ Fol. p6 ra.

¹¹⁰⁴ Joh 4,31-34.

¹¹⁰⁵ Vgl. Joh 4, 1-26.

¹¹⁰⁶ Mk 5,35-41.

¹¹⁰⁷ Joh 11,17-44. Frenzel 1970, S. 38-39, Abb. 12 führt als Beispiel für die spätere Verwendung von Glasgemäldeentwürfen in der Grafik und der Tafelmalerei die Auferweckung durch das wahre Kreuz in den Scheiben

noch das Herrenwort zitiert: Ich bin die Auferstehung und das Leben.¹¹⁰⁸ Beide Mal gehören die Figuren zum 34. Gegenwurf, dass das wesentliche, ewige Leben sterblich wurde, damit die Menschen, die sterblich sind, zum ewigen Leben kommen.¹¹⁰⁹

Gleich zwei Figuren greifen denselben Artikel auf, um den Kontrast zur folgenden Figur zu steigern, welche den Tod Christi zum Inhalt hat. Nicht zu verkennen ist dabei das Herrenwort, welche laut der Beischrift mit der Lazarusszene zum Ausdruck kommen soll: Christus spendet nicht nur Leben, er selbst ist die Auferstehung und das Leben. Dies impliziert bereits die Vorstellung von Christus als dem Überwinder des Todes.

4.46 Die 45. Figur

Während die Bilder mit den Auferweckungen sinnfällig für den Artikel des Lebens stehen, ist die 45. Figur auf der Rückseite des Lazarus-Bildes ohne Erläuterungen nicht vollständig zu verstehen. Denn erst durch die Beischrift erfährt man, dass wiederum zwei Gegenwürfe in der Figur enthalten sind. So gehöre die Darstellung des Todes zur 34., die der beiden Himmelskörper jedoch zum 35. Gegenwurf.¹¹¹⁰

Bleiben wir zunächst beim Gegenwurf des sterblichen Lebens. Nach den Figuren mit den Auferweckungen ist die Darstellung von Christus und dem personifizierten Tod, die sich umarmen, für jeden Christen verständlich. Christus, der den Toten das Leben wieder gegeben hat, sieht sich nun selbst mit dem Tod konfrontiert. Doch kommt in dieser Darstellung mehr zum Ausdruck, als dass nur die Zeit des Herrn gekommen wäre. Nimmt man zum Beispiel Heinrich Knoblochters „doten dantz“ zum Vergleich, erkennt man, wie für gewöhnlich die halb verwesenen Toten über die Lebenden geradezu die Herrschaft übernehmen. Zum Ausdruck kommt dies vor allem dann, wenn sie von den Skeletten am Handgelenk gepackt oder umfasst werden, während sie sich abwenden oder wie in unserem Vergleichsbeispiel sich sogar mit dem Fuß zu wehren versuchen (Abb. 61).¹¹¹¹

Ganz anders verhält sich Christus. Er legt seinen Arm um den personifizierten Tod und demonstriert damit seine Überlegenheit. Er wehrt den Tod nicht ab, sondern zieht ihn an sich. Darin kommt der Gedanke von Christi Opfer zum Ausdruck, für das ewige Heil der Menschen zu sterben.

Die entsprechende Beischrift betont demgemäß, dass Christus den Tod umfängt, und bestätigt somit den Eindruck, den die Darstellung gegenüber den vertrauten Totentanzserien gibt. Die Beischrift führt noch aus, dass Christus die „Tödllichkeit“ auf sich genommen habe, während der Tod sich von ihm zu trennen versuchte, weil er kein Recht hatte, Christus in den Tod zu führen. Der Herr aber habe den Tod willentlich an sich gezogen, um ihn zu überwinden und zu töten zum Nutzen seiner Auserwählten.¹¹¹²

4a und 4b des Kaiserfensters an. Konkret auf das Motiv des Lazarus gehen dabei ein: Ulrich 1979, S. 55-56 sowie Scholz 1991, S. 20, Abb. 16.

¹¹⁰⁸ Joh 11,25.

¹¹⁰⁹ Fol. p6 rb und q2 ra.

¹¹¹⁰ Fol. q2 ra.

¹¹¹¹ Wilhelm-Schaffer 2000.

¹¹¹² Zum Gedanken des Sieges über den Tod siehe auch 1 Kor 15,54-55. Siehe auch dazu die Sachparallele Hos 13,14. Diesen erwähnt Fridolin mit den Worten: „Dann der herr ist also gestorben, nit das der tod den herren in seine gewalt precht, das der herr tod belibe unnd faulet oder würd verwesen nach dem leib und belib in der hell nach der sele, sunder er ist also gestorben, das er den tod töttet, als in dem püchlein Osee am dreyzehenden capitel geschriben steet.“; vgl. dazu fol. d2 v.

Schließlich wird die Darstellung des von Christus umfangenen Todes von den beiden Himmelskörpern begleitet. Sowohl die Sonne in der linken oberen Ecke als auch der menschengesichtige Halbmond in der gegenüberliegenden Bildecke liegen vor Wolkenfeldern. Von beiden Körpern gehen Strahlen aus, zwischen denen tropfenförmige Gebilde hervorgehen und somit an Bilder erinnern, welche die ägyptischen Plagen zeigen wie etwa auf der Capestrano-Tafel (Abb. 75).

Die Beischrift lässt wiederum die Abhängigkeit vom Text erkennen, um in den einzelnen Motiven konkrete Bedeutungen zu erkennen. So stünden die Strahlen, die vom Mond ausgehen, für die Kälte sowie den Schnee, den Regen und dergleichen. Bei den Sonnenstrahlen solle man die Hitze bedenken, die von ihr ausgeht, und bei den „Steinlein“ zwischen den Strahlen das Gewitter, Hagel und jedes andere meteorologische Ungemach, das der Schöpfer erlitten habe. Interessant ist hier die Charakterisierung Christi als Schöpfer der Zeit, obwohl der 35. Gegenwurf lautet, dass die „Erquickung“ unter extremen Witterungseinflüssen gelitten habe. Entweder war hier eine andere Zuordnung der Figur vorgesehen gewesen oder die Darstellung von Sonne und Mond regte zu dieser Beschreibung an. Immerhin ist Christus ebenso als Schöpfer der Zeit unter anderem bei der Darstellung des Kosmos in der 30. Figur bezeichnet worden.

Der 35. Gegenwurf selbst führt schließlich lediglich aus, wie Christus unter der Hitze und der Kälte litt, zumal er barfüßig und nicht den Wetterverhältnissen angemessen gekleidet war.

4.47 Die 46. Figur

Auf einer Doppelseite liegen sich die Figuren 46 und 47 gegenüber. Dabei läßt die 46. Figur auf die Fußwaschung in einem perspektivisch verzerrt wiedergegebenen Raum blicken, deren drei sichtbaren Wände im Hintergrund jeweils von einem großen Fenster mit Aussichten auf eine hügelige Landschaft durchbrochen sind. In dem gefliesten Raum sitzen die Jünger kreisförmig aufgereiht. Im Vordergrund kniet Christus vor Petrus, der auf einem Stuhl sitzt, mit seiner Rechten auf seinen Kopf weist und seinen linken Fuß über eine Schüssel am Boden hält. Hinter Christus und Petrus kniet ein Jünger, der eine Kanne vor sich hält. Aufgrund seiner jugendlichen Erscheinung ist in ihm der Lieblingsjünger Johannes zu erkennen. Unten den Jüngern hebt sich, links unten auf einer Bank sitzend, derjenige hervor, der im Begriff ist, sich die Schuhe auszuziehen. Spätere Überlegungen lassen in ihm den Verräter Judas erkennen.¹¹¹³

Dargestellt ist der Moment, den der Evangelist Johannes in Kapitel 13,9 schildert: Petrus fordert Christus auf, nicht nur seine Füße, sondern auch seine Hände und sein Haupt zu waschen. Der Apostel mit dem Wasserkrug ist in der Bibel zwar nicht belegt, wird aber bereits seit dem 11. Jahrhundert Christus beigelegt.¹¹¹⁴ Johannes selbst gibt zu verstehen, dass Christus mit der Fußwaschung ein Beispiel zum Sklavendienst gab.¹¹¹⁵ Dass in der Fußwaschung allgemein ein demütiges Werk Christi gesehen wurde, mag ein Zitat aus den *Meditationes* hinreichend belegen: „Nieder neigt sich die höchste Erhabenheit, und der Lehrer der Demut beugt kniend sich über eines Fischers Füße. Er kniet, während sie sitzen. Er wäscht die Füße aller mit eigenen Händen, trocknet sie ab und küsst sie. Soweit ging seine Demut,

¹¹¹³ Nach den *Meditationes* kannte Johannes bereits vor der Fußwaschung den Verräter Christi. Vielleicht beobachtet daher Johannes aufmerksam Judas beim Ausziehen der Schuhe; vgl. Rock 1929, S. 213.

¹¹¹⁴ Giess 1962, S. 31, 72.

¹¹¹⁵ Joh 13,15-16.

dass er sogar dem Verräter diesen Liebesdienst erwies.“¹¹¹⁶ Demgegenüber gibt es zahlreiche weitere Quellen, welche die Fußwaschung ebenso als ein Exemplum der Demut und Nächstenliebe darstellen.¹¹¹⁷

Darüber hinaus scheint aber der Holzschnitt mehr zu enthalten. Ikonografisch auffällig ist nämlich der Apostel, der seine Schuhe ablegt. Das Ausziehen mag im Zusammenhang mit einer Fußwaschung zunächst durchaus sinnvoll erscheinen. Doch wirkt es bei einem Jünger befremdend, da Christus ihnen geboten hatte, keine Schuhe zu tragen.¹¹¹⁸ Demgemäß sind die übrigen Apostel, soweit erkennbar, bei der Fußwaschung wie auch in den anderen Figuren barfüßig zu sehen.

Hildegard Giess geht auf das Motiv des Sandalenlösen in zwei Veröffentlichungen ein und benennt in beiden das Lösen des Schuhwerks bei der Fußwaschung als das Ablegen von Sünde und Sterblichkeit.¹¹¹⁹ Sie kommt zu dem Ergebnis, dass die Fußwaschung, das Bild von der Entfernung der äußeren Unreinheiten, in fast jeder allegorischen Auslegung zum Gleichnis der Reinigung und Heiligung des inneren Menschen wird und damit häufig mit der Sündenvergebung in Verbindung steht.¹¹²⁰ Durch das *Missale romanum* ist mit der *Oratio post mandatum* bei der Fußwaschung am Gründonnerstag die Vorstellung vom Abwaschen der äußeren Befleckungen und der inneren Makel schließlich bis in die Neuzeit erhalten geblieben.¹¹²¹

Interessant ist es nun, dass im Schatzbehälter das Motiv des Schuhausziehens in Verbindung mit einem Jünger steht, der in der linken, unteren Bildecke positioniert ist wie Judas am runden Tisch in der gegenüberliegenden 47. Figur mit der Darstellung des Abendmahls. Zudem werden beide Figuren in einem vergleichbaren Profil wiedergegeben. Hildegard Giess macht darauf aufmerksam, dass gerade bei Darstellungen der Fußwaschung Judas unter den übrigen Aposteln vielfach im Profil gezeigt wird.¹¹²² Man fühlt sich dadurch an die eingangs zitierten *Meditationes* erinnert, die zu berichten wissen, dass Christus seine Demut auch dem Verräter erwies.

¹¹¹⁶ Rock 1929, S. 214.

¹¹¹⁷ Siehe die Quellen in Lohse 1967, S. 55-64.

¹¹¹⁸ Mt 10,10; Lk 10,4.

¹¹¹⁹ Vgl. Giess 1962, bes. S. 14, 15, 32. Siehe auch Giess 1961, bes. S. 45 und 46 sowie 53 bis 57. Unter den von ihr aufgeführten Bildquellen ist besonders die *Bible moralisée* aufschlussreich. Neben dem Medaillon mit dem barfüßigen Josua (Jos 5,15) stehen die Worte: „*Solve calciamentum pedum tuorum.*“ Das typologisch zugehörige Medaillon darunter zeigt, wie Christus einigen Mönchen die Füße wäscht. Daneben steht ein anderer Mönch, der in seinen Armen eine Frau hält. Auf dieses Medaillon ist folgender Text bezogen: „*Calciamentum enim est vinculum mortalis peccati*“ sowie „*pedes: affectiones animae, hi sunt pedes apostolorum quos lavit Jesus, quos nisi lavisset: non habuissent partem cum eo.*“ (vgl. Giess 1961, S. 57 und Giess 1962, S. 33, 80). Siehe im Zusammenhang mit der *Bible moralisée* auch die inhaltlich ähnliche Ausführung des Origines (vgl. Giess 1962, S. 15). Von besonderem Interesse ist auch die allegorische Auslegung des Gregor von Nyssa, der die Bekleidung als einen Zustand des Menschen nach dem Sündenfall kennzeichnet (vgl. Giess 1961, S. 54, Anm. 64; Daniélou 1944, S. 30-31, 52-65, bes. S. 59; Gregor von Nyssa 2000, S. 188-191; Gregor von Nyssa 1971, S. 46. Dort besonders auch die Anmerkung 102 auf S. 122-126). Zu den Schriftquellen, welche die Fußwaschung selbst als einen Akt der Sündenvergebung deuten, siehe Giess 1962, S. 1 bis 20.

¹¹²⁰ Giess 1962, S. 17.

¹¹²¹ Vgl. Giess 1962, S. 86 sowie Schott 1941, S. 311. Zur Fußwaschung als Reinigung der Sünde siehe auch Schiller 2, S. 52-54. Auch die *Glossa*, welche Fridolin immer wieder zitiert, führt die Fußwaschung zur Tilgung der Sünden an, die man selbst begeht („*Ex his verbis intelligimus baptizatos apostolos, etsi non legimus ubi vel quando* [Zur Taufe der Apostel siehe Kantorowicz 1956]. *Baptismo lotus est mundus. Sed quia iterum pulvere terrenae habitationis inquinatur, iterum opus est pedes lavare, quos lavat Dominus interpellans pro nobis, et nos ipsi orando. Ille etiam qui in otio studet veritati, dum in aliis pulsanti sponso aperire pergit, pedes inquinat, quia veritas humiliter auditur, sed sine periculo non potest praedicari, sed hos pedes Dominus discipulis lavat.*“; siehe PL 114, Sp. 405, Vers 10). Zur allegorischen Deutung der Fußwaschung als Reinigung von der Sünde siehe ebenso Giess 1962, S. 18 und 20 sowie die weiteren Quellen in Lohse 1967, S.15-24, 26-35 und 40-50.

¹¹²² Giess 1962, S. 31.

In diesem Zusammenhang ist nun auch auf die „Geistliche Auslegung des Lebens Jesu Christi“ aus der Ulmer Druckerei des Johann Zainer von 1482 hinzuweisen.¹¹²³ Denn der Holzschnitt mit der Fußwaschung zeigt einerseits Christus, wie er Judas, der mit dem Geldbeutel um den Hals eindeutig charakterisiert ist, die Füße wäscht. Andererseits steht unter dem Holzschnitt: „Der herr haut gewaschen die fieß siner iunger, da by wir sölte verston, das er alain wer rainigenn die begird unsers herczen, vnd dz so er sich genaigt het von dem obersten tron der hymel bis in die tieffe der hellenn, dar zwischen an sich genommen plut und flaisch unser gebrech, dardurch wir tail hefftig sye worden siner störke.“ (Abb. 62).¹¹²⁴

Es ist bezeichnend, dass die Fußwaschung des Judas hier in Verbindung mit der Reinigung begieriger Herzen gebracht wird.¹¹²⁵ Dadurch erfährt die Fußwaschung des Judas eine ähnliche allegorische Deutung wie der Judas aus der Figur, der sich symbolisch mit den Schuhen auch der Sünden entledigt. Für die weitere Argumentation ist zudem die zweite Aussage aus der „geistlichen Auslegung“ relevant: Christus habe sich vom Himmel bis in die Tiefe der Hölle geneigt, um die Menschen an seiner Stärke teilhaben zu lassen.

Ähnliches drückt nämlich der Kontext aus, in dem die 46. Figur zum zweiten Mal abgedruckt ist. So zeigt der 68. Gegenwurf zunächst mit der 71. Figur eine Darstellung der *Maiestas Domini* und darauf folgend mit der Wiederholung der 46. Figur neuerlich die Fußwaschung. Die Bedeutung für diese Zusammenstellung wird im Text des 68. Gegenwurfs explizit genannt: Die göttliche Majestät neigt sich zum bußfertigen Dienst am gefallenem Menschen.¹¹²⁶ Dieses Neigen der göttlichen Majestät zur Buße des Menschen gipfelt für Fridolin im Heilsdenken: ohne den steten, getreuen und notdürftigen Dienst wäre der „verdemliche“¹¹²⁷ Mensch auf ewig verdorben geblieben.¹¹²⁸ Der sich die Schuhe ausziehende Judas aus der 46. Figur steht somit in einem ähnlichen Zusammenhang, wie ihn die „geistliche Auslegung“ enthält.

Die Beischrift zur 46. Figur bestätigt nun nochmals, dass die Fußwaschung sowohl zum 36. als auch zum 68. Gegenwurf gehört. Gemäß dem 36. Gegenwurf steht die Fußwaschung für Christi Werk der tiefsten „Demütigkeit“¹¹²⁹, gemäß des 68. Gegenwurfs für Christi Dienst.¹¹³⁰

Somit stößt man wie schon bei der 25. Figur auch in dieser doppelt abgedruckten Figur auf zwei Bedeutungen, die zugleich verschiedenen Gegenwürfen dienen. Das Bildthema der Fußwaschung steht demnach für die Grundbedeutung von der Demut Christi im 36. Gegenwurf und der Schuh ausziehende Judas für die heilbringende Reinigung von den Sünden im 68. Gegenwurf.

¹¹²³ Vgl. Jursch 1972, S. 33.

¹¹²⁴ Geistliche Auslegung des Lebens Jesu Christi. Ulm: Johann Zainer der Ältere, um 1482, fol. n 1 recto (= GW 3084).

¹¹²⁵ Schon im Vysehrad-Evangeliar, zwischen 1080 und 1085, steht fol. 38 verso über der Miniatur mit der Fußwaschung: „*Abluit exterius sordes qui cor lavat intus*“; siehe dazu Giess 1962, S. 69-70, 117, Nr. 85 sowie Abb. 43.

¹¹²⁶ Fol. z5 vb.

¹¹²⁷ „Verdammenswert“; vgl. Grimm 25, Sp. 194, s. v. „verdammlich“.

¹¹²⁸ Fol. z5 vb. Vgl. auch die ähnliche Auffassung in Phil 2,6-8: „Er war Gott gleich, hielt aber nicht daran fest, wie Gott zu sein, sondern er entäußerte sich und wurde wie ein Sklave und den Menschen gleich. Sein Leben war das eines Menschen; er erniedrigte sich und war gehorsam bis zum Tod, bis zum Tod am Kreuz.“

¹¹²⁹ Entspricht „Demut, *humilitas, modestia*“; vgl. Grimm 2, Sp. 923-924. Siehe auch fol. q3 va, wo als Zeichen der Demut insbesondere das Niederknien des Herrn und das Waschen der schmutzigen Füße genannt wird.

¹¹³⁰ Fol. q2 rb, siehe auch fol. z5 ra-vb.

4.48 Die 47. Figur

Der 46. Figur gegenüber liegt die 47. Figur, die das letzte Abendmahl mit den Aposteln zeigt, die diesmal aber ohne Nimben dargestellt wurden. In einem tonnengewölbten Raum, der auf drei Seiten durch Fenster hindurch Blicke auf eine Landschaft gestattet, haben sich Christus und seine Jünger an einem runden Tisch versammelt. Der Lieblingsjünger Johannes schmiegt sich an Christus und gräbt seinen Kopf in die überkreuzten, auf dem Tisch liegenden Arme. Christus selbst blickt zu einem Apostel zu seiner Rechten und reicht dabei Judas ein Bissen Brot über den gedeckten Tisch. Judas sitzt im Vordergrund auf einem Hocker und hält hinter seinem Rücken den Beutel mit den 30 Silberlingen verborgen. Judas sieht man im Profil, wodurch seine verunglimpfenden Gesichtszüge sichtbar werden, die er bei der Fußwaschung noch nicht besaß.

Für den Abend des letzten Mahls berichten die Evangelisten mehrere Ereignisse. Daher heben auch die *Meditationes*¹¹³¹ im Zusammenhang mit dem Abendmahl noch das Passamahl, die Kennzeichnung des Verräters sowie die Einsetzung des Sakramentes der Kommunion hervor. Diese verschiedenen Ereignisse wurden vom mittelalterlichen Betrachter vielfach als eine Einheit aufgenommen, unabhängig vom jeweils gewählten Darstellungstypus des Abendmahls mit seinen verschiedentlich inhaltlichen Ausrichtungen.¹¹³² Daher können in typologischen Werken wie der *Biblia pauperum*¹¹³³ auch Typen der Eucharistie der Verräterbezeichnung gegenüberstehen.¹¹³⁴ Von dieser Auffassung abhängig zeigen sich zum Beispiel auch die Flügel eines Nothelfer-Altars aus der Kirche Allerheiligen in Kleinschwarzenlohe vom nürnbergischen Meister des Veldener Hochaltars aus der Zeit um 1465. Auf den Außenseiten übergreift in den oberen Hälften die Darstellung der Verräterbezeichnung beide Flügel, während die unteren Hälften das Opfer des Melchisedek sowie die Mannalese zeigen.¹¹³⁵

Offensichtlich war es nun Fridolin daran gelegen, einen einzelnen Aspekt aus dem Abendmahl zu betonen, da er entgegen den Sehgewohnheiten die Darstellung des Abendmahls nach der Fußwaschung zeigt. Für gewöhnlich treffen wir eine umgekehrte Reihenfolge an.¹¹³⁶ Fridolin war sich bewusst, seine Leser mit dieser Anordnung zu überraschen, da er sich darüber in der Beischrift zur Figur mit der Fußwaschung auslässt: „*Un ob diß werck der nachfolgenden figur (46; d. Verf.) nach dem abentmal beschehen beschriben wirt, so ist doch dasselb zeversten nach dem mal, dz die alten ee antraff. Aber nach dem zerechnen, das die newen ee, das ist die aufsetzung unnd prauchung des sacraments des fronleichnams cristi, antraff, so ist das vor beschehen.*“¹¹³⁷ Demnach solle der Betrachter auf der Doppelseite die Fußwaschung sowie das Mahl des Neuen Bundes erkennen, und weniger das Passamahl, obwohl die 47. Figur der Bildtradition folgend ein gegartes Lamm auf dem Tisch zeigt.

Fridolin beschreibt mit seinem chronologischen Kommentar exakt die Reihenfolge der Ereignisse, wie sie auch in den Evangelienharmonien wie den *Meditationes* beschrieben wird: Nach dem Essen des Osterlammes wusch Christus seinen Jüngern die Füße und setzte danach sein allerheiligstes Sakrament ein.¹¹³⁸ Den gleichen Ablauf treffen wir auch in einem Passions-Holzschnitt von Urs Graf an, in dem als viertes und letztes Ereignis noch Judas ge-

¹¹³¹ Rock 1929, S. 211.

¹¹³² Vgl. RDK 1, Sp. 28-29, s. v. „Abendmahl“ (Karl Möller).

¹¹³³ Cornell 1925, S. 29; Wetzel 1995, S. 89.

¹¹³⁴ Siehe auch das *Speculum humanae salvationis*; dazu Appuhn 1981, S. 34-35, 91-93.

¹¹³⁵ Vgl. Strieder 1993, S. 44-46, Abb. 42-43.

¹¹³⁶ Siehe die Evangelienharmonien wie die *Meditationes* (Rock 1929, S. 211) oder auch Passionszyklen (z. B. die Nürnberger Werke in Noll 2004, S. 309, Abb. 2, S. 311, Abb. 3 oder auch LCI 3, Sp. 77-78, Abb. 1, s. v. „Leben Jesu“).

¹¹³⁷ Fol. q2 rb.

¹¹³⁸ Rock 1929, S. 211 bis 214.

zeigt wird, der gemäß der johanneischen Schilderung nach der Verräterbezeichnung den Saal des Abendmahls verlässt.¹¹³⁹

Fridolin kommt es somit darauf an, die Kommunion aus einer Vielzahl von Ereignissen hervor zu heben. Sicherlich wäre ihm das ebenso gelungen, wenn er in der Figur auf die Darstellung der Verräterbezeichnung und des Osterlamms verzichtet hätte. Da er aber keine schriftliche Korrektur an dem Bild vornimmt wie an anderen Stellen, muss die 47. Figur in ihrer Gestaltung von ihm gebilligt worden sein. Wäre es ihm allein um die Einsetzung der Eucharistie gegangen, hätte er sich entsprechender Vorbilder bedienen können.¹¹⁴⁰ So wählte er aus der Bildtradition die am meisten verbreitetste Darstellung mit der Verratsankündigung und betont daraus über die Anordnung der Figuren die Eucharistie.

Verständlich wird deren inhaltliche Betonung durch die Beischrift der Figur 47, da sie jeweils die 1. Artikel der Gegenwürfe 36-40 zu den letzten Dingen beim Abendmahl enthielten.¹¹⁴¹

Der 36. Gegenwurf nennt als die letzten Dinge die Zeichen der Liebe und der Demut, welche Christus gegeben habe. In der Auslegung wird die Demut auf den Tischdienst, besonders aber auf die Fußwaschung Christi bezogen. Die Liebe dagegen mittels des Lieblingsjüngers Johannes sowie der Reden am Abend. Allerdings liegt das Gewicht unverkennbar auf Johannes, der umfassend behandelt wird, während die Reden nur knapp ausgeführt werden.¹¹⁴²

Gemäß dem 37. Gegenwurf hat an diesem Abend Christus seinen Jüngern auch große Dinge wie den Beistand des Heiligen Geistes oder seine Wiederkehr verheißen.¹¹⁴³ Doch nicht nur Verheißungen empfangen die Jünger, sondern laut des 38. Gegenwurfs auch Gaben großer Dinge. Die dort aufgelisteten Punkte können alle auf den Begriff der Gewalt hingeführt werden, mit der die Jünger ausgestattet zu Christi Statthalter wurden.¹¹⁴⁴ Nach dem 39. Gegenwurf vereinte er kraft seines Gebetes die Jünger mit der Heiligen Dreifaltigkeit¹¹⁴⁵ und gab, wie der 40. Gegenwurf angibt, an diesem Abend seinen heiligen Fronleichnam zur Inkorporation.¹¹⁴⁶

Neben der Nähe der 47. Figur zum 36. Gegenwurf über das Layout liegt offensichtlich auch eine inhaltliche vor. Die Ausführungen über die Liebe und die Demut folgen Gedanken, wie sie in den *Meditationes* vorkommen. Weil schon die Bibel schreibt, dass der Herr den Jünger liebte, der an seiner Seite lag¹¹⁴⁷, betonen die *Meditationes* die Liebe des Johannes zu Christus¹¹⁴⁸, die Güte des Herrn, da er seinen Lieblingsjünger an seinem Herzen ruhen ließ, sowie deren gegenseitige innige Liebe.¹¹⁴⁹

Allerdings ist die Figur des Johannes im Holzschnitt nicht in der Weise hervorgehoben wie in der Auslegung des Gegenwurfs. Hier setzt der beobachtete Fokus auf die Kommunion

¹¹³⁹ Worringer 1923, Abb. 9.

¹¹⁴⁰ Sie dazu LCI 1, Sp. 12, s. v. „Abendmahl“ (L. Hoffscholte).

¹¹⁴¹ Fol. q3 va.

¹¹⁴² Ebd.

¹¹⁴³ Fol. q3 vb. Dass sich die Verheißungen auf die Abschiedsrede Christi im Anschluss an die Verräterbezeichnung beziehen, macht Fridolin erst im dritten Buch fol. I3 vb kenntlich: Es stünden „tröstliche Worte“ des Herrn aus der letzten Nacht in den Gegenwürfen 37 und 38 geschrieben. Dementsprechend findet man Übereinstimmungen zwischen dem Artikel 37 I und Joh 14,15-31, den Trostworten an die Jünger.

¹¹⁴⁴ Fol. q4 r. Auch hier sollten Bezüge zur Abschiedsrede zu finden sein, siehe die vorherige Anmerkung.

Möglicherweise liegt ein Fehler vor, da erst der Artikel 39 I wiederum aus der Abschiedsrede zitiert. Im Artikel 38 I fehlen Berührungen mit den Reden Jesu in Anschluss an das Abendmahl. Der Artikel führt aus, wie Christus die Jünger sowohl in der Würde als auch in der Gewalt zu seinen Statthaltern machen wollte. Neben dem Leib Christi werden noch verstreute Bibelstellen angesprochen, so etwa die Himmelsschlüssel aus Mt 16,13.

¹¹⁴⁵ Fol. q4 vb. Hier wieder mit Anlehnungen an das Abschiedsgebet aus Joh 17,9-19.

¹¹⁴⁶ Fol. q5 ra.

¹¹⁴⁷ Joh 13,23.

¹¹⁴⁸ Rock 1929, S. 212.

¹¹⁴⁹ Rock 1929, S. 213.

durch die spezielle Anordnung der Holzschnitte an. Im Gegensatz zu Fridolin beschränken sich die *Meditationes* beim Aspekt der Liebe nicht auf Johannes, sondern sehen die Liebe Christi über den ganzen Abend hinweg offenbart. Von den fünf Tugenden, welche er beim Abendmahl als Vorbild gegeben habe, zeigte er erstens bei der Fußwaschung die Tugend der Demut und zweitens die Tugend der Liebe beim Essen des Osterlammes, bei der Fußwaschung, bei der Eucharistie und bei den Abschiedsreden.¹¹⁵⁰ Das *Speculum humanae salvationis* wiederum konkretisiert diese Zuordnungen. Sie bewertet die Fußwaschung als ein Beispiel der Demut und erkennt in der Gabe von Christi Fleisch und Blut ein Zeugnis der Liebe.¹¹⁵¹

Dieser Auffassung folgen also die auf einer Doppelseite liegenden Figuren 46 und 47. Die Fußwaschung erinnert an die Demut, während das Abendmahl unter dem Aspekt der Eucharistie für die Liebe steht. Allein der 36. Gegenwurf wird damit aufgegriffen. Weder die Verheißungen, die Gaben noch die Vereinigung aus den anderen Gegenwürfen werden in der Figur visuell angesprochen. Allein für den letzten Gegenwurf mit dem heiligen Fronleichnam wäre eine Ausnahme zu bilden.

Wenn aber die 47. Figur vordergründig auf den 36. Gegenwurf bezogen werden muss und die Beischrift angibt, die Figur enthielte aber die 1. Artikel der gesamten Fünfergruppe, dann ist darin wieder ein differenzierter Umgang mit den Zielgruppen des Schatzbehalters zu berücksichtigen. Der Laie mag sich mit den Hinweisen auf die Liebe und die Demut begnügen. Dafür spricht vor allem die redaktionelle Bearbeitung, nämlich die räumliche Nähe der Holzschnitte zum Gegenwurf, der zudem durch die vorangestellten Holzschnitte mit der Fußwaschung und dem Abendmahl eingeleitet wird. Vom Gelehrten jedoch wird offenbar erwartet, auch die anderen Ereignisse über das Bild angesprochen zu sehen, deren Themen aber für eine Visualisierung zu abstrakt sind: nämlich die Verheißungen, Machtübergaben, Vereinigungen und Inkorporationen.

Doch zurück zu der Frage, warum man den Bildtypus der Verräterbezeichnung wählte, dann aber über die Anordnung der Bilder die Einsetzung der Eucharistie betonte. Trotz eigens existierender Bildtraditionen entschied man sich für eine Darstellung mit Judas, um ihn als eine Antithese in die Figur einzubeziehen, wie es der 40. Gegenwurf beschreibt. Darin wird nämlich Judas genannt, der den Herrn verraten und verkauft hat, obwohl er sein Fleisch und Blut als Nahrung empfing.¹¹⁵² Mit dieser antithetischen Konzeption folgt die Figur des Abendmahls der vorherigen, Judas und Christus zur Steigerung der Andacht zu polarisieren.


4.49 Die 48. Figur

Die 48. Figur gehört thematisch zum Sturm auf der See. Nachdem Christus mit seinen Jüngern ein Boot¹¹⁵³ bestiegen hatte, brach plötzlich der Sturm los. Das Wasser ist aufgewühlt und die Segel sind gebläht. Die Jünger fürchten sich vor dem Unwetter und blicken sorgen-

¹¹⁵⁰ Rock 1929, S. 212-217.

¹¹⁵¹ *Speculum humanae salvationis* (Speyer, Peter Drach d. Ä., um 1480), fol. 221r [= GW M43020].

¹¹⁵² Fol. r1 rb. Einige Kirchenväter sehen in der Darreichung des Bissens zugleich die Spendung des Sakramentes; siehe RDK 1, Sp. 29, s. v. „Abendmahl“ (Karl Möller). Die *Glossa* dagegen nur den Verrat: „*Et cum intinxisset panem. Panis intinctio significat fictionem Judae, qui fictus amicus venit ad coenam. Quae enim tinguntur, non mundantur, sed inficiuntur. Si autem bonum aliquid significat intinctio, eidem bono ingratum, non immerito secuta est damnatio. Dedit Judae Simonis Scariothis, etc. Non, ut quidam putant, nunc Judas corpus Christi accepit. Sciendum est enim, quod jam omnibus Dominus distribuerat sacramentum corporis et sanguinis, inter quos et Judas fuit, deinde per buccellam intinctam, exprimitur ipse traditor, etc.*“; vgl. dazu PL 114, Sp. 406.

¹¹⁵³ Das Schiff als eine Nachbildung des Meisters  wird gesehen von Loga 1895, S. 229; Dodgson 1903, S. 244 sowie Davies 1962, S. 626, Nr. 392. Zur Abbildung siehe Lehms 1930, S. 62-69, Nr. 34-41.

voll auf ihren Herrn. Der aber ist deutlich im Schlafensgestus mit dem auf die Hand gestützten Kopf zu sehen.

Die Beischrift führt aus, wie Christus ruhig auf dem Boot schlief, während seine Jünger sich vor dem Sturm fürchteten. Sie weckten ihn auf, er drohte den Naturgewalten und Stille kehrte ein. In der Paraphrase der entsprechenden Episode ist somit nicht nur Christi Schlaf wie im Bild, sondern auch seine Drohung einbezogen.¹¹⁵⁴ Der Grund hierfür folgt ebenso in der Beischrift. Beide Handlungen stünden für Christi Allmacht und Sicherheit. Daher ordnet Fridolin die 48. Figur sowohl dem 41. Gegenwurf von Christus als die Allmacht zu wie auch dem 42. Gegenwurf von Christus als die Sicherheit. Es fällt jedoch auf, dass daraufhin nur noch die Sicherheit Thema ist; nämlich in dem Sinn, dass der Herr in einer gefährlichen Situation sicher schlief, während seine Jünger sich fürchteten.¹¹⁵⁵ Das Thema der Allmacht dagegen wird nicht mehr aufgegriffen. Dieser Gewichtung entspricht es auch, dass in der 48. Figur nur die Schlafensszene aus der Sturmerzählung wiedergegeben ist.

Immerhin kennen wir drei Darstellungstypen für den Sturm auf dem Meer: den schlafenden, den Winden gebietenden Christus sowie eine Kombination beider Szenen in einem Bild.¹¹⁵⁶ Trotz vorhandener Bildtraditionen zeigt der Schatzbehalter allein den schlafenden Christus und folgt darin dem inhaltlichen Schwerpunkt der Beischrift. Es ist geradezu widersprüchlich, dass die Figur zuerst an beide Gegenwürfe erinnern soll, dann aber sowohl im Bild wie auch im Text auf einen Gegenwurf reduziert wird.

Die Auslegung als Allmacht und Sicherheit wiederum folgt einer gängigen Interpretation, wie die *Meditationes* belegen. So nennen sie unter den Gründen, warum Christus auf dem Boot schlief, Christi Absicht, seine Allmacht zu demonstrieren. Kaum erwacht, konnte er mit einem Wort das Toben der Elemente befrieden. Dann führen die *Meditationes* weiter aus, dass man dabei aber auch erwägen solle, wie Christus sorglich über die Menschen wache, auch wenn er unbekümmert zu schlafen scheine.¹¹⁵⁷

Da aber auch hier das Drohen mit der Allmacht und das Schlafen mit der Sicherheit verknüpft bleiben, stellt sich wieder die Frage, warum nur der Schlaf gezeigt wird, wenn die Figur auch an die Allmacht erinnern soll. Betrachten wir vor dem Versuch, diese Frage zu beantworten, zunächst noch die 49. Figur.

4.50 Die 49. Figur

Auf der Rückseite des Bildes mit dem schlafenden Christus liegt die 49. Figur, die zwei weitere Szenen aus dem Leben Christi zeigt. Oben eine Szene aus seinem Gang über das Wasser und unten die Heilung eines Besessenen.

Auf einem Schiff, welches dem vorherigen nicht unähnlich ist¹¹⁵⁸, verfolgen die Jünger während eines Sturms, wie Petrus erst auf dem Wasser wandelt und dann in die See einbricht. Ein pausbäckiges Gesicht in der rechten oberen Ecke personifiziert den Wind.

Christus selbst wird nicht dabei gezeigt, wie auch er über das Wasser wandelt. Er steht im Vordergrund auf festem Boden, während einem Mann, der vor Christus kniet, ein Dämon aus dem Mund fährt.

¹¹⁵⁴ Mt 8,24-26.

¹¹⁵⁵ Fol. r1 vb.

¹¹⁵⁶ Vgl. LCI 4, Sp. 219, s. v. „Sturm auf dem Meer“ (W. Kemp/R. Lauer).

¹¹⁵⁷ Rock 1929, S. 97-98.

¹¹⁵⁸ Siehe die Anmerkung im Kapitel 4.49 mit den Hinweisen auf die vorgeblichen Vorlagen.

Laut dem Schatzbehälter stehen diese beiden Szenen für die schon zuvor behandelten Eigenschaften der Allmacht und der Sicherheit. Hier liegt es nun am Besessenen, die Allmacht Christi in Erinnerung zu rufen.¹¹⁵⁹ Selbst die „höllischen Gewalten“ beugten vor Christi Allmacht ihre Knie. Interessanterweise wird noch der Evangelist Markus zitiert, wonach der Besessene selbst mit Ketten nicht zu beherrschen war.¹¹⁶⁰ Hier scheint sich der Schatzbehälter wieder auf die Capestrano-Tafel zu beziehen, welche zwei Besessene zeigt, die kräftig genug sind, ihre Ketten zu sprengen, aber zu schwach, um sich Christus zu widersetzen (Abb. 63). Warum aber übernimmt der Holzschnitt nicht die entfesselten Besessenen aus der Tafel, wenn selbst der Text auf diese eingeht?

Die gleiche Frage stellt sich auch für ein weiteres Motiv. In der oberen Darstellung des Holzschnittes soll zu sehen sein, wie Christus auf dem tobenden Meer wandere, während die Jünger sich auf dem Schiff sorgten. Bei „demselben“ solle man bedenken, dass Christus die Sicherheit der Verzagten sei. Er selbst ging sicher über das aufgewühlte Wasser, rettete Petrus vor dem Ertrinken und befreite die Jünger aus ihrer Angst und Not.¹¹⁶¹

Zunächst fällt die Diskrepanz der Beschreibung zum Bild auf, da Christus im Holzschnitt nicht über das Wasser geht, sondern am Ufer steht. Offensichtlich beschreibt Fridolin wie schon bei der 30. Figur anstelle des Holzschnittes die entsprechende Darstellung auf der Capestrano-Tafel. Denn diese zeigt sehr wohl den Gang Christi über das Wasser.

Doch muss hier eine Einschränkung vorgenommen werden. Denn ursprünglich zeigte die Tafel wie auch der Holzschnitt Christus am Ufer. Erst nachträglich wurde der Boden unter Christi Füßen übermalt, um ihn auf dem Wasser stehend zu zeigen.¹¹⁶²

Andrea Thurnwald nimmt aufgrund der schlafenden Gestalt im Heck des Bootes sowie der Beobachtung, dass Christus vor der Übermalung auf festem Boden stand, für die Tafel an, dass Christus ursprünglich kurz vor der Stillung des Sturmes gezeigt worden sei.¹¹⁶³ Allerdings verweist sie selbst auf den fehlenden Nimbus des Schlafenden sowie auf die Zwölfzahl der Bootsinsassen.¹¹⁶⁴ Sie überlegt daher, ob für die textlich und inhaltlich nahe liegende Verbindung der beiden Szenen Stillung des Sturmes und Heilung der Besessenen schlicht keine überzeugende darstellerische Lösung in einem Bild gefunden worden sei, obwohl es im Entstehungsprozess der Bamberger Tafel versucht worden wäre.¹¹⁶⁵

Doch sehr viel wahrscheinlicher geht die Übermalung auf Missverständnisse seitens der Zeitgenossen Fridolins zurück. Es ist nämlich auffällig, dass sich Fridolin entgegen seiner Gewohnheit ausgerechnet im 41. Gegenwurf über chronologische Abfolgen auslässt, in dessen Zusammenhang eine Überarbeitung am entsprechenden Bild der Capestrano-Tafel nachgewiesen werden kann, auf die zudem die Beschreibung aus dem Schatzbehälter eher zutrifft als auf den Holzschnitt.¹¹⁶⁶ Möglicherweise haderte der zeitgenössische Betrachter mit der „künstlichen Ordnung“, weil er stärker mit der chronologischen vertraut war. Da Petrus im Bild der Capestrano-Tafel erst ein Bein über die Reling hält, hat man womöglich nicht erkannt, dass er im Begriff ist, aus dem Boot zu steigen. Vielleicht sah der Betrachter nur das Vordergründige, die Stillung der See, da diese Episode der Heilung der Besessenen unmittelbar vorausgeht. Das Missverständnis könnte noch dadurch begünstigt worden sein, dass

¹¹⁵⁹ Fol. r3 ra.

¹¹⁶⁰ Mk 5,4 und 6.

¹¹⁶¹ Fol. r3 rb.

¹¹⁶² Vgl. Löhr 1989, S. 55-58, bes. S. 57.

¹¹⁶³ Da chronologisch der Heilung der Besessenen die Stillung des Sturmes vorausging; siehe dazu Mt 8,23-34.

¹¹⁶⁴ Thurnwald 1989, S. 25.

¹¹⁶⁵ Thurnwald 1989, S. 38.

¹¹⁶⁶ Fridolin betont, die Wanderung auf dem Wasser geschah nach der Speisung der 5000, aber die Heilung des Besessenen nach Christi Schlaf während des Seesturms, welchen die vorhergehende Figur zeigt; vgl. fol. r3 rb. Siehe dazu auch Mt 8 und 14.

Christus ursprünglich auf festem Grund stand. Mit der Übermalung hat man aber schließlich jeden Zweifel an der Identifikation von Christi Gang auf dem Wasser genommen.

Der Holzschnitt übernimmt nicht die Nachbesserung zum eindeutigen Verständnis und suchte eine andere Lösung für die möglichen Irritationen, indem er Christus wieder ans Ufer stellt. Dem Besessenen entweicht nun zweifelsfrei ein Dämon und durch Petri Einsinken in die See besteht auch kein Zweifel mehr an der thematischen Bestimmung dieser Szene.

Fridolin sah es wohl für notwendig an, die Szenen wegen ihrer „künstlichen Ordnung“ zu konkretisieren. Allerdings wählte er eine Variante, die es ihm erlaubte, Christus wieder wie im ursprünglichen Zustand der Capestrano-Tafel an das Ufer zu stellen, obwohl der Text aussagt, Christus würde auf dem Wasser wandeln. Diese Stelle ist daher weniger als eine Beschreibung, sondern vielmehr als eine Paraphrase der entsprechenden Bibelstelle zu verstehen, wie sie des Öfteren von Fridolin angeführt werden. Die Verortung Christi an das Ufer kann nur mit der Absicht erklärt werden, Christus und den Besessenen sowohl kompositorisch als auch thematisch als eine Einheit zu kennzeichnen.

Die Erniedrigung der „höllischen Gewalten“, des Besessenen, dem ein Dämon entflieht, wird durch das Knien vor Christus auf demselben Boden evidenter als in der Capestrano-Tafel, in der nun das Wasser Christus formal wie inhaltlich stärker in Beziehung zu seinen Jüngern im Boot setzt. Nur der Holzschnitt fokussiert noch den Gedanken auf Christus als die Allmacht¹¹⁶⁷, was als Ergänzung zur vorherigen Figur zu verstehen ist, da diese sowohl die Allmacht als auch die Sicherheit thematisieren soll, aber nur die Sicherheit visuell erkennbar werden lässt.

Schwieriger wird es dagegen, im Tafelbild (Abb. 63) die Sicherheit der Verzagten zu erkennen. Zwar bemerken wir die Furcht der Jünger angesichts des gebrochenen Mastbaums, auch sehen wir, wie Christus, wenn auch nachträglich hinzugefügt, sicher über das Wasser geht. Nicht aber wird die Rettung Petri gezeigt, wie es der Schatzbehalter betont, sondern die Aufforderung, über das Wasser zu gehen.¹¹⁶⁸ Doch ist es gerade diese Szene, welche im Text dominiert und die für Christus als die Sicherheit stehen soll, obwohl die Aufforderung an Petrus traditionell anders ausgelegt wird. Einerseits verweist nämlich allein die Darstellung des aus dem Boot steigenden Petrus auf die Allmacht Christi, da Petrus nur auf dessen Geheiß hin über das Wasser gehen konnte. Andererseits vermerkt auch die *Glossa ordinaria* zu Matthäus 14,29: „Er lässt ihn auf dem Meer wandeln, ihm seine Allmacht zu zeigen.“¹¹⁶⁹ Mit Bezug auf die *Glossa ordinaria* überliefern auch die weithin verbreiteten *Meditationes*, dass Petrus nur im Vertrauen auf Christi Allmacht auf dem Meer zu wandeln begann.¹¹⁷⁰

Es ist also denkbar, dass etliche Betrachter in der Darstellung eines übernatürlichen Vorganges eher die Allmacht Christi als die Sicherheit angesprochen sahen. Wohl daher zeigt der Holzschnitt nun Petrus, wie er zwar aus einem jetzt intakten Boot ausgestiegen und einige Schritte über das Wasser auf Christus hin gelaufen ist, wie er aber dann aus Angst vor dem heftigen Wind im Meer unterzugehen droht.¹¹⁷¹ Anders als im Tafelbild wird im Holzschnitt also anschaulich der Grund für seine Angst in Form des personifizierten Windes angegeben.

Die Verlagerung weg von der Aufforderung, über das Wasser zu gehen, und hin zur Rettung Petri aus dem Meer geschieht offensichtlich zur Konkretisierung der Bildaussage durch die direkte Beziehung auf eine bestimmte Bibelstelle hin, welches das Einsinken Petri in einen kausalen Zusammenhang mit seiner Angst setzt. Die stärkere Ausrichtung der Szene auf Petri Angst war nötig, um sich von den traditionellen Deutungen der göttlichen Allmacht abzusetzen und stattdessen auf das literale Zeugnis der Bibel zu besinnen, welche Christus im

¹¹⁶⁷ Vgl. fol. r3 ra.

¹¹⁶⁸ Mt 14,29.

¹¹⁶⁹ „*Super mare ambulare fecit, ut ostendat divinam potestatem.*“; vgl. dazu PL 114, Sp. 137.

¹¹⁷⁰ Rock 1929, S. 130.

¹¹⁷¹ Mt 14,30.

Sinne des Artikels als die Sicherheit der Ängstlichen¹¹⁷² offenbart. Für diese Deutung ist ein Christus am Ufer letztlich hilfreicher als einer, der auf dem Wasser wandelt, da solch ein Wunder nur wieder die Allmacht in Erinnerung rufen würde.

Beide Bildthemen der 49. Figur lassen schließlich erkennen, wie die Auswahl bestimmter Momente und Motive dazu beitragen, die Wahrnehmung zur Erfassung konkreter Bildaussagen zu lenken. Gerade die auf Konkretisierung zielenden Änderungen am Holzschnitt zeigen, auf welche Weise sie dem Gedächtnis und dem Verständnis der Artikel förderlich sind.

4.51 Die 50. Figur

Die 50. Figur zeigt drei Szenen, nämlich oben links die Rettung des Elias und rechts die Heilung Tobits sowie unten Saras Brautzug. Damit gehören die drei Szenen den beiden Themenkreisen Tobias und Elias an. Dies hat Richard Bellm übersehen, der immer nach chronologischen Zusammenhängen in den Figuren gesucht hatte. Seiner Meinung nach illustrieren nämlich alle Szenen das Leben des Tobias: Die Szene mit Elias deutet er als eine Verkündigung an den schlafenden Tobias.¹¹⁷³

Dabei ist nicht nur die Ikonografie, sondern auch die Beischrift eindeutig.¹¹⁷⁴ Da sie auf das Leben zweier Heiliger eingeht, beginnt sie zunächst mit der Einschränkung, dass die Tobitgeschichte nur einen Teil der Figur einnehme. Entsprechend lautet die Einleitung zur Eliasgeschichte, dass sie im „*anderen, oberen*“ Teil der 50. Figur dargestellt sei.

Die Erörterung zu Tobit erwähnt sogleich, dass er getröstet wurde, weil er in seinem Leben sehr betrübt und traurig war, quasi ein „Gefangener des Elends“. Davon ausgehend paraphrasiert Fridolin das Buch Tobit 2 bis 11 und schildert, wie Gott Tobits Leid durch den Engel Rafael in Freude verwandelt habe. Trotz der weitgehenden Übernahme der biblischen Vorlage sind jedoch einige Umstellungen der Verse in der Paraphrase festzustellen. Dies ist wohl mit der Absicht Fridolins zu begründen, das Leiden aus den Sichtweisen Tobits und Tobias' gegenüberzustellen. Aus der Perspektive des frommen Vaters erfährt man so von der Einbuße seiner Habe, seines Augenlichts, von der Sorge um seinen verreisten Sohn und von den Vorwürfen seiner Frau, weil er seinen Sohn auf eine Reise geschickt hatte. Umgekehrt werden dann dem Leser zusammengefasst die drohenden Gefahren vorgehalten, denen Tobias ausgesetzt war. So wäre er beinahe von einem Fisch verschluckt worden oder ohne die Hilfe Rafaels in seiner Hochzeitsnacht von einem bösen Dämon getötet worden. Zuletzt werden auch seine Braut Sara und ihre Eltern einbezogen, die in dieser Nacht sehr bekümmert gewesen sollen, weil sie annahmen, dass Tobias das gleiche Schicksal wie alle früheren Bräutigame Saras ereilen und umkommen würde.

Schließlich wandelte aber Gott durch Rafael alles Leid in Freude um. Der Sohn kehrte gesund und wohlhabend zu seinem Vater zurück, heilte ihn von seiner Blindheit und Sara folgte Tobias mit großem Reichtum nach. So sei Leiden in Trost und Leid in Freude verwandelt worden.

An diesem Fazit fällt auf, dass allein die zum Glück gewendeten Sorgen Tobits aufgenommen wurden. Seinen Sorgen um den Sohn, um sein Augenlicht und um seinen Besitz werden die glücklichen Wendungen gegenübergestellt. Insofern ist es auch verständlich, dass

¹¹⁷² Fol. r3 rb.

¹¹⁷³ Bellm 1962, S. 25, Figur 50.

¹¹⁷⁴ Siehe dazu weiter unten im Text. Bereits die Kolumnenüberschrift deutet in der Figur auf Tobias und Elias hin, da sie „*Von sant Thobia und helia*“ lautet; vgl. fol. r4 r.

Saras Zug prominent in den Vordergrund gerückt wird. Nicht die Heilung, sondern die Freude soll im Holzschnitt betont sein. Anders ist ihre herausragende, eigenszenische Darstellung nicht zu erklären, wenn man bedenkt, dass sie in anderen Bildwerken als Nebenszene zur Heilung von Rafael lediglich an der Hand zu Tobits Haus geführt wird (Abb. 64).

Im Gegensatz zur Tobitgeschichte wird die Auslegung zu Elias nicht eigens gedeutet. Vielmehr zitiert sie sogleich 1 Könige 19,1-8. Im Gegensatz zur Paraphrase der Tobitgeschichte wurde hier aber die Versreihenfolge der Bibel beibehalten. Lediglich der Vers 18,40 ist zur Begründung der Rachsucht Königin Isebels eingeschoben worden. Wie bei Tobit greift auch hier Gott in die Not eines seiner Auserwählten ein: Zweimal lässt er dem geflüchteten und angsterfüllten Propheten von einem Engel in der Wüste Wasser und Brot zur Stärkung und Kräftigung bringen.

Während die beiden Motive von Tobits Heilung und Saras Ankunft durch einen gemeinsamen Weg verbunden sind, setzt sich davon das Eliasmotiv durch die Verlegung auf einen die Wüste bedeutenden Landschaftshügel ab. Aus der Vorgeschichte zu Elias' Wanderung zum Gottesberg Horeb wurde die populäre Szene des am Boden liegenden Elias mit dem typischen Schlafensgestus des auf die Hand gestützten Kopfes gewählt.¹¹⁷⁵ Ein aus einer Wolke ragender Engel weckt Elias und weist ihn an, das vor ihm stehende Wasser und Brot zur Stärkung für die lange Wanderung zum Gottesberg zu verzehren. Weder der in der Bibel erwähnte Ginsterstrauch noch der von Fridolin angegebene Wacholderbaum wurde wiedergegeben. Die von Fridolin genannte Pflanze ist im Gegenwurf wiederum als eine Paraphrase der Bibel zu verstehen.

Am Ende beider Bibelparaphrasen ordnet Fridolin die Figur folgenden Artikeln zu: Der Herr sei ein Erfreuer der Traurigen und Tröster der Betrübten¹¹⁷⁶, ein Mutmacher der Furchtsamen¹¹⁷⁷ sowie ein Bereiter von Auswegen für Verängstigte¹¹⁷⁸.

Fridolin gibt aber nicht an, welcher Artikel zu welcher Darstellung gehört. Der Leser ist also gefordert, eigene Überlegungen anzustellen. Da bereits in der Eingangsformulierung zu Tobit vom Wandel des Leids in Freude berichtet wird, ist hier eine Verknüpfung mit dem 44. Gegenwurf von der Freude und Trauer besonders nahe liegend. Dagegen zeichnen sich die Gegenwürfe 42 und 50 durch eine inhaltliche Verwandtschaft aufgrund der Themen Furcht und Angst aus, die auch von Fridolin angeführt werden, um den auf der Flucht vor Isebel befindlichen Propheten zu charakterisieren. Damit erscheint eine Zuordnung der Eliasgeschichte zu diesen beiden Gegenwürfen besonders plausibel.

Um die Bildzeichen leichter einprägen zu können, ist es hilfreich, die vollständigen Geschichten zu den einzelnen Bildthemen einzubeziehen. Denn erst das Zusammenspiel von Historien und motivischen Fokussierungen auf einzelne Ereignisse lenkt die Wahrnehmung des Betrachters getreu der fridolinschen Konzeption der Gegensätze.

4.52 Die 51. Figur

Die 51. Figur zeigt Josuas Kampf, in dem er Sonne und Mond zu stehen bleiben gebietet. Nach der entsprechenden Auslegung diene die Figur dazu, die Stärkung der Klein-

¹¹⁷⁵ Siehe z. B. die entsprechende Darstellung vom Abendmahls-Triptychon des Dirk Bouts in: Smeyers 1998, S. 57, Abb. 5.

¹¹⁷⁶ Gegenwurf 44.

¹¹⁷⁷ Gegenwurf 42.

¹¹⁷⁸ Gegenwurf 50.

mütigen durch Christus zu bewahrheiten.¹¹⁷⁹ Dadurch gehöre die Josuahistorie zum 42. Gegenwurf von der sich „fürchtenden Sicherheit“: Christus nahm seinen Mitmenschen die Furcht, während man ihn allein seiner Angst vor allem am Ölberg überließ.¹¹⁸⁰

Die Auslegung betont, dass Josua mit anderem Namen Jesus genannt werde. Nicht nur wegen seines Namens, sondern auch wegen seiner Taten sei er aber eine besondere Figur des Herrn gewesen. Die Auslegung geht auf die weiteren Namen Josuas ein, die alle für Heil, Hoffnung und Seligmachung stünden. Sie nennt ihn des Weiteren den Nachfolger Mose und listet zahlreiche seiner Taten auf und kommt zuletzt auf den einzigartigen Tag zu sprechen, an dem sich Josua ein solch „großes Herz“ fasste, dass er auch den Gestirnen gebot.¹¹⁸¹

Die 51. Figur beruht wiederum auf einer Zeichnung aus der Ebersberger Klosterchronik, welche im Kapitel 4.28 beschrieben ist. Die entsprechende Zeichnung aus der Chronik zeigt einen Kampf zwischen deutschen und ungarischen Reitern (Abb. 65).¹¹⁸²

Vor allem an der 51. Figur lässt sich nun nachvollziehen, wie sich ein formales Bildschema mit bestimmten Elementen zu einem konkreten Bildinhalt umformulieren lässt. Diese Art, die Wahrnehmung des Betrachters zu steuern, ist nämlich ein gängiges Verfahren im Schatzbehälter. Ursula Frenzel macht auf die wiederholte Komposition der 51. Figur in der Reiterschlacht Kaiser Karls des Großen in den Scheiben 3e und 3f des um 1475 von Michael Wolgemut geschaffenen Kaiserfensters in der Nürnberger St.-Lorenz-Kirche aufmerksam (Abb. 66).¹¹⁸³ Doch ist diese Komposition nur allgemein zu sehen und lässt allenfalls den Typus für Reiterschlachten in den frontal aufeinander reitenden Soldaten erkennen.¹¹⁸⁴ Oder auch in einer Darstellung aus der „Hystori wie Troya die kostlich Stat erstoret ward“, von Johann Bämle 1474 in Augsburg gedruckt. Sie zeigt Hektor, der König Protesilus im selben Typus einer Reiterschlacht bekämpft (Abb. 67).¹¹⁸⁵ Dort trifft man nicht nur die typische Komposition an, sondern auch die Motive der mit Lanze, Schwert und Bogen Kämpfenden.

Aufgrund des Typus' für Reiterschlachten allein kann also keine Aussage über das Bildthema getroffen werden. Ob nun Hektor, Wolfdietrich oder andere Persönlichkeiten in den Kampf ziehen, ist nicht ohne Weiteres erkennbar. Anders dagegen das Kaiserfenster, in dem unter den verschiedenen Kaisern der Engel mit Schwert auf Karl den Großen und seinen Sieg über die heidnischen Bayern verweist (Abb. 66).¹¹⁸⁶

Die Konkretisierung der Darstellung durch ein Attribut macht deutlich, wie auch allgemein in den Holzschnitten die Wahrnehmung des Betrachters über motivische Additionen gesteuert wird. Der gängige Typus der Reiterschlacht erhält durch die Erweiterung der Darstellung um die Motive Sonne und Mond einen konkreten Bildinhalt, nämlich Josuas Kampf bei Gibeon, wo er die beiden Himmelskörper stillstehen lässt. Wie schon bei der 28. Figur wird auch hier an die Stelle der Schlossmauern aus der Chronik eine offene Landschaft gesetzt.

¹¹⁷⁹ Fol. r5 rb. Gott fordert Josua zu Beginn der Schlacht auf, keine Furcht zu haben. Diesen Auftrag gibt Josua nach dem Sieg an die Israeliten weiter. Sie sollten keine Angst haben, sondern mutig und stark sein. Siehe dazu Jos 10,1-27.

¹¹⁸⁰ Fol. r1 va.

¹¹⁸¹ Fol. r5 r.

¹¹⁸² Vgl. Klosterchronik, fol. 41r-42r. Zum Bildinhalt siehe Stadler 1913, S. 24-26, bes. 24. Siehe auch die Transkription in: Oefele 1763, S. 12. - Das Bild ist auf das entsprechende Blatt der Chronik aufgeklebt. Doch es gehört dem ursprünglichen Bestand an, wie die Schrift auf seinem Rücken beweist; vgl. Stadler 1913, S. 24.

¹¹⁸³ Vgl. Frenzel 1970, S. 39-41, Abb. 14. Siehe die Farabbildung in Kahsnitz 1986, S. 176-177, Nr. 44. Ulrich 1979, S. 41 sieht zudem eine Abhängigkeit von Martin Schongauers Stich mit der Schlacht des hl. Jakobus vor Clavijo (vgl. Anzelewsky 1991, S. 256-259, K. 5).

¹¹⁸⁴ Vgl. z. B. auch die Darstellungen historischer Schlachtszenen in TIB 80, S. 123 (1473/33), S. 235 (1474/158), TIB 82, S. 246 (1480/45) oder auch die Schlachten des Wolfdietrich in Kofler 2003, Holzschnitt-Nr. 50, 87 und 141 des Colmar-Exemplares.

¹¹⁸⁵ TIB 80, S. 235 (1474/156).

¹¹⁸⁶ Vgl. Kahsnitz 1986, S. 176-177, Nr. 44.

4.53 Die 52. Figur

Die 52. Figur zeigt als Höhepunkt der Fünfergruppe Christi Gebet am Ölberg.¹¹⁸⁷ Christus kniet im Garten und hat die Hände zum Gebet gefaltet. Vor ihm türmt sich ein Felsmassiv auf, auf dessen Spitze ein Kelch mit eingestelltem Kreuz steht. Im Vordergrund schlafen Petrus, Johannes und Jakobus, während im Hintergrund Judas eine Schar von Männern durch das Gartentor führt.

Der Holzschnitt zeigt nicht nur den Moment, in dem Christus aus Todesangst darum bittet, der Kelch möge an ihm vorübergehen, sondern deutet in Zuspitzung der drohenden Gefahr ebenso die unmittelbar bevorstehende Gefangennahme durch die Soldaten an.

Doch folgt diese Darstellung vertrauten Bildformen, sodass von keinem Motiv gesprochen werden könne, das vom Entwerfer mit der Absicht herausgehoben worden wäre, Träger einer besonderen Bedeutung zu sein.¹¹⁸⁸

Auf die Darstellung vom Gebet am Ölberg folgt im Text im Stil eines Gegenwurfs eine Auslegung, inwiefern der Herr am Ölberg Angst hatte. Die Beischrift zur Figur präzisiert dabei den Umgang mit dem Holzschnitt.¹¹⁸⁹ Demnach gehört die 52. Figur zum Artikel 45 II, allerdings solle man im Gemüt die Figur ebenso den 2. Artikeln der Gegenwürfe 41 bis 44 zuordnen. Diese Aufforderung, sein Gedächtnis zu gebrauchen, zeigt, wie wichtig das Memorieren der Gegenwürfe ist. Anders können nämlich folgende Gegensätze nicht gebildet werden, da das Bild keine separaten Hinweise zu den einzelnen Antithesen enthält. Demnach zeige der Holzschnitt, wie die Allmacht bete¹¹⁹⁰, wie die Sicherheit sich fürchte¹¹⁹¹, wie die Geduld missmutig werde¹¹⁹², wie die Freude trauere¹¹⁹³ und wie die Entschlossenheit zu zweifeln begonnen habe¹¹⁹⁴.

Der Schlüssel zu den Antithesen liegt demnach in der Memorierhand, die erst den Kontrast der Ölbergsszene zu den vorangegangenen Eigenschaften erkennen lässt, sofern man in seiner Andacht nicht auf den vor sich liegenden Schatzbehälter als Betrachtungsbuch zurückgegriffen hatte.

4.54 Die 53. Figur

Die 53. Figur ist wieder eine der Figuren, welche auf eigentümliche Weise zur Erinnerung des entsprechenden Artikels beitragen. Im Vordergrund ist die Auffindung des Mosesknaben am Nilufer zu sehen¹¹⁹⁵, im Hintergrund Hagar, welche ihre Hände zur Klage in die Höhe hält. Nachdem sie nämlich ihren Sohn Ismael rechts oben im Bild auf einer Anhöhe ausgesetzt hatte, konnte sie es nicht mit ansehen, wie ihr Kind in der Wüste verdurstet.¹¹⁹⁶

¹¹⁸⁷ Bock 1991, S. 82 sieht den Garten als Evangelienillustration ohne Anspruch auf eine exakte Ortsbestimmung, da der Baum nicht als Ölbaum dargestellt ist, wodurch die örtliche Festlegung auf den Ölberg fehle.

¹¹⁸⁸ Vgl. Schiller 1968, S. 58-66. Beachte die formalen und kompositorischen Ähnlichkeiten mit dem Flügel des ehemaligen Hochaltars der St. Michaelskirche in Hof von 1465, aus der Hans Pleydenwurff-Werkstatt (Strieder 1993, S. 194, Kat. 40, Abb. 296) und davon abhängig auch den Holzschnitt zur neunten Stunde aus dem *Horologium devotionis* (TIB 87, S. 26, Nr. 1489/17).

¹¹⁸⁹ Fol. r6 ra.

¹¹⁹⁰ Vgl. Gegenwurf 41.

¹¹⁹¹ Vgl. Gegenwurf 42.

¹¹⁹² Vgl. Gegenwurf 43.

¹¹⁹³ Vgl. Gegenwurf 44.

¹¹⁹⁴ Vgl. Gegenwurf 45.

¹¹⁹⁵ Ex 2.

¹¹⁹⁶ Bezeichnenderweise erinnert der Ort der Aussetzung sehr stark an die Wüste aus der 11. Figur.

Doch da erscheint ihr ein Engel Gottes, worauf sie einen Brunnen entdeckt, im Bild links unten angegeben, und ihrem Sohn daraus zu trinken gibt.¹¹⁹⁷

Die Beischrift gibt zu verstehen, dass die Figur zum Artikel 47 I gehöre: „Der Herr war nicht nur den Guten, sondern auch den Bösen treu gewesen.“¹¹⁹⁸

4.55 Die 54. Figur

Auf der Rückseite liegt die 54. Figur, die einen Raum zeigt, dessen rückwärtige Wand links ein zweibogiges, romanisches Fenster mit eingestellter Mittelsäule durchbricht. An der linken Seite schließt sich eine perspektivisch stark verkürzte Seitenwand an, in welcher sich eine ebenso Türöffnung mit rundem Abschluss befindet. Rechts im Raum steht ein Baldachin-thron, auf dem ein Hohepriester ruht. Vor dem Hohepriester steht Judas, der bereits den Geldbeutel mit den dreißig Silberlingen vor seiner Brust fest hält, die er für seinen Verrat erhalten hatte. Kompositorisch prominent liegt der Beutel sogar nahezu in der Bildmitte. Judas umstehen viele andere Menschen, bei denen es sich neben den Hauptleuten¹¹⁹⁹ und Hohepriester auch um die Gerichtsdiener der Priester sowie die der Pharisäer handeln könnten, von denen Johannes berichtet.¹²⁰⁰ Der Hohepriester auf dem Thron, Judas und die beiden Männer im Vordergrund der Bildmitte gestikulieren heftig und scheinen zu beraten, wie Christus ausgeliefert werden könnte.¹²⁰¹ Unter diesen ragt nun vor allem Judas dadurch hervor, dass er mit seinen Rechten hinter sich auf den Ausgang weist. Offenkundig weist er den Weg zu Christus und ist damit in dem Moment wiedergegeben, in dem er um eine Abteilung Soldaten für die Verhaftung bittet.¹²⁰²

Die nach hinten weisende Geste scheint sogar die linke Randfigur aufzugreifen. Der Mann direkt neben der Tür ist die einzige Person, die nicht dem Thronenden zugewendet ist, sondern frontal zum Betrachter steht. Obwohl er nur eine Randfigur ist, wird er durch seine einzigartige Stellung innerhalb der Menge markant hervorgehoben. Man sieht auf Hüfthöhe ein Schwertgurt über dem Gewand liegen sowie einen Schwertknauf als auch einen Teil einer Parierstange, die beide hinter seinem rechten Oberschenkel hervorragen. Diese Andeutung eines Schwertes soll den bewaffneten Mann in diesem Kontext sicherlich als einen Soldaten kennzeichnen. Der Grund für seine abwendende Stellung eröffnet sich schließlich, wenn man seine Fußstellung berücksichtigt. Sein rechter Fuß ist zum Ausgang hingewendet und steht bereits auf der Türschwelle. Er ist also im Begriff, das Haus der Hohepriester zu verlassen, wohl um Christus zu ergreifen.

Nun gibt aber die Beischrift für die 54. Figur an, dass darin Judas seinen Herrn verraten und verkauft habe und dass die Figur zu dem Artikel 47 II, die Treue wurde verraten, sowie zu den Artikeln 48 II¹²⁰³ und 11 II¹²⁰⁴ gehöre.¹²⁰⁵ Ausgehend von der Intention des 47. Gegenwurfes könnte man daher formulieren: Während Christuslogos neben Moses auch den

¹¹⁹⁷ Gn 21.

¹¹⁹⁸ Fol. r6 vb-s1 v. Ebd. die Begründung für die Gleichsetzung Mose mit den Guten und Ismaels als Stammvater der Sarazenen mit den Bösen. Vgl. auch Bellm 1962, S. 26, Figur 53.

¹¹⁹⁹ Lk 22,4.

¹²⁰⁰ Joh 18,3.

¹²⁰¹ Lk 22,4.

¹²⁰² Joh 18,2-3.

¹²⁰³ Die Milde ist für schnödes Geld verkauft worden.

¹²⁰⁴ Joseph ist verkauft worden.

¹²⁰⁵ Fol. s3 ra.

andersgläubigen Ismael rettete und treu zur Seite stand, wurde Christus vom untreuen Judas, den er ebenso aus Treue unter seine Jünger aufgenommen hatte, verraten.

Allerdings zeigt die Figur den Verrat weder als Auszahlung des Verräterlohns¹²⁰⁶ noch als Judaskuss¹²⁰⁷. Ebenso wenig die Capestrano-Tafel (Abb. 68) oder das Skizzenbuch (Abb. 69), die beide eng miteinander verwandt sind. Sie gleichen sich sowohl in der Anordnung des Judas, des Bischofs und dessen linker Begleitperson wie auch in ihren Gesten sowie Trachten. Anders als in der Figur weist nun aber Judas nicht mehr hinter sich, sondern berät offensichtlich mit den Hohepriestern und den Hauptleuten, wie er Christus an sie ausliefern könne.¹²⁰⁸

Wenn die 54. Figur gemäß der Beischrift den Verrat des Judas zeige, dann muss man die Synoptiker im Blick haben. Sie erwähnen alle, dass Judas seinen Herrn vor dem Abendmahl verraten hatte; und damit unweigerlich vor dem Gang Christi zum Ölberg.¹²⁰⁹ Wenn auch der Evangelist Johannes nicht den Verrat in dieser Form überliefert, so weiß er allerdings zu berichten, dass Judas seinen Herrn nach der Fußwaschung hintergeht. Denn nach dem demütigen Dienst an den Jüngern weist Christus mit einem Bissen Brot auf Judas als Verräter hin und sagt zu ihm: „Was du tun willst, das tu bald.“¹²¹⁰ Judas nimmt das Stückchen Brot entgegen, verlässt das Haus, in dem das Abendmahl gehalten wurde¹²¹¹, und, nach der Wiedergabe der Reden Christi zu seinen Jüngern, eilt er zu den Hohepriestern. Inzwischen ging Christus mit seinen Jüngern in den Garten Getsemani: „Auch Judas, der Verräter, der ihn auslieferte, kannte den Ort, weil Christus dort oft mit seinen Jüngern zusammengekommen war. Judas holte die Soldaten und die Gerichtsdienere der Hohepriester und der Pharisäer, und sie kamen dorthin mit Fackeln, Laternen und Waffen.“¹²¹² Vom Gebet am Ölberg berichtet Johannes allerdings nichts und nennt direkt im Anschluss an die Abholung der Soldaten nur noch die Verhaftung Christi.¹²¹³

Diese hier vorgenommene Differenzierung des Verrates als Verkauf an den Hohen Rat und als „Mobilmachung“ der Soldaten aufgrund der verschiedenartigen Schilderungen bei den Synoptikern und Johannes lohnt sich, bei der Frage nach der Narration in den Holzschnittfolgen zu berücksichtigen. Offensichtlich soll die 54. Figur einerseits mit dem Motiv des prominenten Beutels als Erinnerungszeichen für den Verkauf stehen, andererseits dem Betrachter gestalterisch die Vorbereitung für Christi Verhaftung vor Augen führen, um einen Lesehinweis zur Chronologie der Passionsfolge zu geben, welche hier unmerklich eingesetzt hat.

Denn die Figuren, die zu den Leidensartikeln gehören, zeigen nach dem Abendmahl die Ölbergszene, dann die Szene mit Judas und darauf die Gefangennahme. Legt man nun nicht den Text zugrunde, welche die Judasszene als den Verrat bezeichnet, sondern die eigentlichen Bildinhalte, ergibt sich eine stimmige Narration, welche auf das Gebet am Ölberg hinführt, dann zeigt, wie Judas die Soldaten und Gerichtsdienere der Hohepriester holt, um Christus schließlich in der folgenden „Passionsfigur“ gefangen nehmen zu lassen.¹²¹⁴

¹²⁰⁶ Siehe z. B. die entsprechenden Bildbeispiele aus der *Biblia pauperum* in: Cornell 1925, Taf. 62, 66 und 68 bzw. TIB 80, S. 47, Nr. 1462/105 (*Biblia pauperum*. Bamberg: Albrecht Pfister, um 1462). Siehe auch das entsprechende Relief des Westlettners im Naumburger Dom: Dargestellt ist, wie Münzen aus der Hand des Hohenpriesters in die des Judas gleiten; vgl. dazu Schulze 1995, S. 44-53 oder Schubert 1997, S. 132-164. Oder auch den Verrat aus der Passionsfolge des Urs Graf in: Worringer 1923, Abb. 8. Siehe zudem Schiller 2, S. 34 oder auch LCI 2, Sp. 444-448, s. v. „Judas Ischariot“.

¹²⁰⁷ Schiller 2, S. 62.

¹²⁰⁸ Lk 22, 4-5.

¹²⁰⁹ Siehe z. B. Mt 26,14-46.

¹²¹⁰ Joh 13,27.

¹²¹¹ Joh 13,1-30.

¹²¹² Joh 18,2-3.

¹²¹³ Joh 18,1-11.

¹²¹⁴ Siehe zur Passionsfolge der Holzschnitte das Kapitel 5.2 über die Narration. Dort wird die hier vorgenommene Differenzierung ausgeführt werden.

Letztlich geht der Gegenwurf nicht auf die Diskrepanz ein zwischen dem Thema, das dem Bild entnommen werden kann, und dem Inhalt, welches das Bild vom Text erhält. Dies ist der deutlichste Hinweis darauf, inwiefern die Figuren Zeichen darstellen, die im Schatzbehälter erst mit bestimmten Bedeutungen belegt werden müssen.

4.56 Die 55. Figur

Die 55. Figur zeigt die seltene Darstellung der Befreiung des Königs Jojachins von Jerusalem, was ohne die Beischrift nicht sofort erkennbar wäre. Die Figur darf als eine Illustrierung der biblischen Schilderung aus 2 Könige 25,27-29 gesehen werden: Der König von Babel, Ewil-Merodach, begnadigt Jojachin, den König von Juda, und entlässt ihn aus seinem Kerker. Er söhnte sich mit ihm aus und wies ihm seinen Sitz oberhalb des Sitzes der anderen Könige an, die bei ihm in Babel waren.¹²¹⁵ Sinnfällig gibt die Beischrift an, dass die Simultandarstellung aus dem Leben Jojachins zum Artikel 49 I gehöre, dass Christus ein Befreier der Gefangenen sei.¹²¹⁶

4.57 Die 56. Figur

Eine ähnliche Aussage trifft auch die auf der Rückseite liegende 56. Figur, welche den Durchzug durch das Rote Meer zeigt. Im Vordergrund sieht man den Pharao mit seinen Männern und Pferden in den Fluten umkommen, während im Hintergrund Moses und das Volk Israel auf sicherem Boden Christuslogos in der Wolkensäule folgen. Die Figur zeigt somit den Moment der Rettung am Schilfmeer, die die Bibel damit kommentiert, dass der Herr Israel aus der Hand der Ägypter rettete.¹²¹⁷

Die Beischrift gibt nur die Zugehörigkeit der Figur zum Artikel 49 I an, der entsprechende Gegenwurf führt schließlich in aller Deutlichkeit und in Paraphrasierung der entsprechenden Bibelepisode aus, dass der Herr Israel aus der Gewalt und aus dem harten, langen Dienst unter den Ägyptern befreit habe.¹²¹⁸

4.58 Die 57. Figur

Von selbst spricht wiederum die 57. Figur, welche die Gefangennahme Christi zeigt.¹²¹⁹ Aus dem Zusammenhang mit den vorangegangenen Figuren ist zu erwarten, dass

¹²¹⁵ Zum Grund der Festnahme Jojachins zitiert Fridolin 2 Könige 24,11-12.

¹²¹⁶ Fol. s3 v. Dazu werden noch weitere Beispiele von Befreiungen genannt, die alle in der Bibel gefunden werden können. Nur mit der Schilderung über den König Kyrus aus 2 Chr 36,22-23 greift Fridolin auf die Jüdischen Altertümer des Flavius Josephus zurück; siehe dazu Clementz 1899, Bd. 1, S. 641.

¹²¹⁷ Ex 14,30.

¹²¹⁸ Fol. s5 ra.

¹²¹⁹ Heinrichs 2007, S. 24, Anm. 8 führt Schongauers Stich L. 20 mit der Gefangennahme Christi (vgl. Anzelewsky 1991, S. 372-373, K. 85) als Beleg dafür an, dass die Wolgemut-Werkstatt aus Schongauers Stichen zitierte.

der gegensätzliche Artikel zu 49 I lauten müsste, dass der Befreier selbst gefangen genommen wurde. Die Beischrift wie auch der Artikel 49 II vermerken zwar bestätigend, aber nur lakonisch: „*Von der gefengknuß des Herrn*“. Für das Erinnern und Verstehen des Artikels werden keine weiteren Bilderläuterungen als notwendig angesehen. Allein zur vertiefenden Andacht folgt noch eine allgemeine Auslegung des Artikels.¹²²⁰

4.59 Die 58. Figur

Die 58. Figur zeigt Gottes Strafen auf den Aufruhr Korachs, Datans und Abirams. Der Levit Korach war zum Dienst an der Stiftshütte bestimmt, wollte aber auch noch das Priesteramt.¹²²¹ Daher rottete er sich mit Datan und Abiram und 250 führenden Männern gegen Moses und Aaron zusammen. Gott aber ließ den Boden unter den drei Anführern spalten und sie von der Erde verschlingen sowie die 250 Männer vom Feuer verzehren.¹²²² Entsprechend sieht man in der Figur im Vordergrund drei Männer unterschiedlich tief im Boden versinken, dahinter Moses und Aaron in Gebetshaltung und in der dritten Ebene links die 250 Männer, die im Feuer aufgehen, sowie rechts zwei Zelte. Das vordere Zelt zeigt ein umlaufendes Band, welches spiegelbildlich die bisher ungedeutete Inschrift „AN GVO“ trägt. Oben am Himmel schwebt Christuslogos in einer Wolke, von der das die Männer verbrennende Feuer ausgeht.

Wiederum steht hier eine Figur als ein sinnfälliges Beispiel zur Erinnerung und zum Verständnis eines abstrakten Artikels. So lautet der Artikel, dass der Herr die Bedrängten tröste und Auswege bereite, aber selbst bedrängt wurde.¹²²³

Eine Beischrift zu dieser Figur fehlt, doch geht eine Bildauslegung auf den Zusammenhang zwischen Text und Bild ein. Zunächst wird noch einmal an die 56. Figur erinnert, weil bei der Rettung am Schilfmeer die Israeliten zunächst von der Wüste eingeschlossen waren, aber dann von Gott durch die Spaltung des Wassers einen Ausweg gezeigt bekommen hatten.¹²²⁴

Dasselbe sei in der 58. Figur bedeutet, in der Gott die aufrührerische Rotte vernichtet habe, welche Moses und Aaron bedrohten.

Demgemäß fällt die 58. Figur kompositorisch dadurch auf, dass sie anders als zum Beispiel in der Grüninger Bibel (Abb. 70)¹²²⁵ Moses und Aaron nicht der Rotte gegenüberstehen, welche vom Erdboden verschlungen wird. Vielmehr knien sie hier nahezu in der Bildmitte und werden von den im Boden versinkenden Anführern, den Zelten sowie den brennenden Männern geradezu umzingelt. Mit den Zelten sozusagen im Rücken sind Moses und Aaron durch die Aufrührer ähnlich in die Enge gedrängt wie das Volk Israel, welches vor dem Durchzug durch das Rote Meer vom Wasser, der Wüste und den Ägyptern umschlossen war (Figur 56).

Das Beispiel Korachs gibt jedoch nicht nur eine bildhafte Vorstellung vom entsprechenden Artikel, sondern es fallen im Bild weitere Besonderheiten auf, die im Text unerwähnt bleiben. So kann auf dem ersten Blick nicht die Identität der Patriarchen geklärt werden, weil Moses die charakterisierenden Hörner fehlen. Bleibt man jedoch bei dem Vergleichsbild der Grüninger Bibel und den darin vor- und nachgehenden Miniaturen, trägt

¹²²⁰ Fol. s6 ra.

¹²²¹ Num 16, 9-10.

¹²²² Num 16,31-35.

¹²²³ Fol. t1 ra.

¹²²⁴ Ex 14, 3.21-22.

¹²²⁵ Oder auch in der Kölner Bibel in: TIB 82, S. 52, Nr. 1478/200. Ebenso in der Lübecker Bibel von 1494 (Schramm 11, Taf. 151, Nr. 995).

Aaron stets eine Kopfbedeckung gemäß der kultischen Anordnung aus Ex 28,39. Daher bliebe nur der Barhäuptige als Moses anzusprechen.

Aaron wiederum trägt auf dem Kopf lediglich ein Tuch und nicht etwa einen Turban¹²²⁶ oder etwa eine „hohe Mütze“ wie die alttestamentlichen Priester in den anderen Holzschnitten des Schatzbehalters¹²²⁷. Auch fehlt Aaron im Schatzbehälter ein Rauchfass, wie ihn die Grüninger Bibel in der Hand Aarons zeigt (Abb. 70)¹²²⁸. Wenn man dazu noch das Fehlen des Brandopferaltars vor dem Offenbarungszelt bemerkt, kommt man nicht mehr um den Verdacht hin, dass in der Figur alles Sakrale ausgeblendet wurde.

Dabei ruft vor allem der Brandopferaltar die Ursache für den Aufruhr in Erinnerung. Korach und seine Anhänger wollten nicht mehr nur Dienst an der Wohnstätte des Herrn tun, sondern selbst das Priesteramt ausüben.¹²²⁹ Um jedoch zum Ausdruck zu bringen, auf wen Gottes Wahl für die Ausübung des Priesteramtes fiel¹²³⁰, wird in den meisten Darstellungen nicht nur die Bestrafung der Rotte gezeigt, sondern auch Moses und Aaron in der Nähe des Brandopferaltars¹²³¹ vor der Wohnstätte Gottes. Zudem hält Aaron als Ausweis seines Amtes als erster Hohepriester meist ein Rauchfass in der Hand.¹²³²

Während die Figur auf all diese Hinweise verzichtet, folgt Fridolin im Text dem Buch Numeri sehr wohl in der Begründung des Aufruhrs. Nach der Bildauslegung führt er den Streit zwischen den führenden Israeliten um das Erstgeborenenrecht an und lässt dazu eine ausführliche Darlegung der genealogischen Verhältnisse¹²³³ folgen. Nach einer neuerlichen Paraphrase des Aufruhrs und der Bestrafung der Rotte Korachs kommt Fridolin zu dem Schluss, dass der Herr dies alles tat, um die Priester zu beschützen, damit niemand mehr sie bedränge, sich gegen sie aufrichte oder sie quäle.¹²³⁴

Allerdings muss man Fridolins Intention offensichtlich differenzieren. Immerhin lautet der entsprechende Artikel und damit auch die erste Information, auf die man in diesem Gegenwurf trifft, dass der Herr „uns“, d. h. das Volk Gottes und nicht etwa die Priester, von den Nöten befreit habe. Die traditionelle Deutung des Aufruhrs als Angriff auf das Priestertum nennt Fridolin allein am Ende seiner Artikelauslegung. In der Bildauslegung wiederum wird der Grund für den Aufruhr ignoriert. Allein die Bestrafung der Aufrührer wird ausgeführt. Im 2. Artikel werden neben den Priestern allgemein die Juden angesprochen, die Christus durch alle Zeit hinweg gerettet habe. Vor allem der 2. Artikel macht damit deutlich, dass Fridolin mit dem Gegenwurf zwei Zielgruppen vor Augen hatte.

Ein letztes Beispiel möge dies nochmals verdeutlichen. In der Beischrift zur nachfolgenden 59. Figur werden die Psalmen 105 und 106 als Belege für die wiederholten Erlösungen der Juden aus ihren jeweiligen Bedrängnissen genannt.¹²³⁵ Das Interessante daran ist die Tatsache, dass es Fridolin bei der numerischen Nennung der Psalmen belässt und nicht näher auf ihre Inhalte eingeht. Dabei nimmt besonders Psalm 106 auf den vorliegenden Gegenwurf Bezug. Er stellt der Güte Gottes den Undank Israels gegenüber. So heißt es zum Beispiel, dass die Israeliten schnell ihre Errettung am Schilfmeer aus der Hand der Ägypter vergessen hatten¹²³⁶, als sie sich gegen Moses und Aaron zusammenrotteten. Die *Glossa*

¹²²⁶ Ex 28,4.

¹²²⁷ Siehe z. B. die Figuren 11, 13, 15 oder 16.

¹²²⁸ So auch in der Kölner Bibel von 1478 (TIB 82, S. 52, Nr. 1478/200).

¹²²⁹ Num 16,9-10.

¹²³⁰ Num 16,5.

¹²³¹ Gemäß der kultischen Anordnung, wie sie z. B. Ex 40,6 überliefert.

¹²³² Num 17,5: Nur die Nachkommen Aarons dürfen sich dem Herrn nähern und für ihn Weihrauch verbrennen; anderen würde es wie Korach ergehen.

¹²³³ Vgl. dazu Ex 6,14-22 sowie Num 3,17-32.

¹²³⁴ Fol. t1 rb. Zum Neid um das Priesteramt und Fürstentum in der *Historia scholastica* siehe Vollmer 1925, S. 254-255.

¹²³⁵ Fol. t2 ra.

¹²³⁶ Vgl. die nahe stehende Figur 56.

ordinaria führt nun zu Psalm 106,16 wieder traditionell den Neid der Aufrührer auf das Priesteramt an.¹²³⁷ Doch dieser Aspekt bleibt bei Fridolin schlichtweg nachrangig.

Indem also die Figur weder den Brandopferaltar noch das Rauchfass zeigt und indem sich auch der Text mit der Betonung des Priesteramtes zurückhält, erfährt das Bild eine laisierende Ausrichtung. Nicht die Rettung des Priestertums steht mehr im Vordergrund, sondern die der Gottesfürchtigen und Gottgefälligen, als solche hier Moses und Aaron erscheinen. Diese Abwandlung ist wohl dem Umstand geschuldet, dass Fridolin den Schatzbehälter für Laien verfasst hat. Man denke an die anselmischen Fragen, die im 1. Buch des Schatzbehälters zitiert werden. Dort wird die große Fragenreihe für Kleriker angeführt, aber die Frage, welche an Mönche zu richten ist, ausgelassen. Offensichtlich sollte sich der Laie aufgrund seines Standes nicht von der Güte Gottes ausgegrenzt fühlen.

Aber auch Kleriker sollten des göttlichen Schutzes versichert sein. Es ist bezeichnend, dass dieser Aspekt daher im Textteil, also in der Auslegung des Artikels anzutreffen ist. Spekulation muss die Überlegung bleiben, ob in den fehlenden Hörnern Mose ein visueller Hinweis auf das Priestertum versteckt sein könnte. Nimmt man nicht nur an, die Hörner seien aufgrund der gewaltigen Bildmenge vom Entwerfer oder Schneider lediglich vergessen worden¹²³⁸, dann ruft das Fehlen womöglich eine andere Figur in Erinnerung, in der ebenso die Hörner fehlen.¹²³⁹ Nämlich die 15. Figur, welche die Salbung Aarons zum Priester zeigt: Die Salbung sichert Aaron und seinen Söhnen ein immerwährendes Priestertum von Generation zu Generation.¹²⁴⁰

Möglicherweise reichten den Gelehrten und Geistlichen unter den Lesern Indizien dieser Art, um in der Figur auch Hinweise auf das Priestertum zu sehen, welches vordergründig zugunsten der Laien ausgeblendet wurde.

4.60 Die 59. Figur

Die 59. Figur zeigt das Verhör Christi vor dem Hohen Rat.¹²⁴¹ Zwei Soldaten halten Christus an den Armen gepackt und führen ihn gefolgt von ungezählten Schergen vor den Hohepriester Kajaphas, der rechts auf einem Baldachinthron sitzt. Zwischen dem Hohepriester und der auflaufenden Meute stehen zwei weitere Männer, die durch ihre Kopfbedeckung als Ratsmitglieder zu erkennen sind. Sie geben wider Christus falsches Zeugnis ab, während Kajaphas infolge der vermeintlichen Gotteslästerung Christi, er sei der Sohn Gottes, sein Gewand zerreißt.¹²⁴²

Bereits hieraus wird deutlich, dass es sich um eine Figur des Artikels 50 II handeln muss. Christus, der die Bedrängten rettet, wird selbst bedrängt. Daher überrascht es nicht, wenn es in der Beischrift heißt, die Figur zeige die Bedrängnis des Herrn durch den falschen Rat der Juden. Denn sie umstünden ihn, befragten ihn, suchten Zeugen wider ihn und gaben auch falsches Zeugnis wider ihn.

Während Christi physische Bedrängnis durch die ihn vorstoßende Menschenmasse ins Auge fällt, sticht der Vorwurf der Gotteslästerung, welcher mit dem Zerreißen des Gewandes einhergeht, nicht sofort als eine Form der Bedrängnis ins Auge. Fridolin erwähnt daher am

¹²³⁷ „Honorem ambientes invidendo, Moysen in castris, et Aaron sanctum Domini: haec irritatio fuit pro sacerdotio, quod habebat Aaron, et filii ejus.“, siehe dazu PL 113, Sp. 123.

¹²³⁸ Vgl. dazu Mellinkoff 1970, S. 69-73.

¹²³⁹ Vgl. Moses mit Hörnern in den übrigen Figuren 38, 56 und 60.

¹²⁴⁰ Ex 40,15.

¹²⁴¹ Schiller 2, S. 66-71.

¹²⁴² Mt 26,57-66.

Ende der Artikelauslegung, dass der böswillige Rat auch die Seele des Messias bedrängt hätte, indem sie ihm seine Selbstoffenbarung abgerungen hätten.¹²⁴³

4.61 Die 60. Figur

Mit der 60. Figur beginnen die Leiden Christi am Karfreitag, welchen mittels der rechten Hand gedacht werden sollen. Die Figur zeigt im Vordergrund Josua, der mit entblößten Füßen neben seinen Kriegszelten vor einem Engel mit gezücktem Schwert kniet. Die Bibel spricht anstelle eines Engels von einem Mann, der sich als Anführer des Heeres des Herrn zu erkennen gibt. Dieser trägt Josua auf, seine Schuhe auszuziehen, weil er an einem heiligen Ort stehe.¹²⁴⁴

Der Hintergrund zeigt Moses vor dem brennenden Dornbusch. Hier erscheint Christuslogos, die Bibel berichtet von einem Engel in der Flamme, der Moses befiehlt, ebenso seine Schuhe abzulegen, da der Ort, an dem er stehe, auch heiliger Boden sei.¹²⁴⁵

Beiden Episoden ist die Befolgung gemeinsam, den heiligen Boden zu achten. Dass daraus jedoch nicht sogleich die Bedeutung des entsprechenden Artikels abzuleiten ist, wird aus der Beischrift deutlich, die lautet, den Herrn in großer Ehre zu halten. Der Gegenwurf selbst lautet: Die Heiligkeit wurde entehrt. Insofern bilden die beiden Themen aus dem Alten Testament lediglich eine Brücke zum memorierenden Artikel und lassen erkennen, wie wichtig es ist, die Bilder erst mit bestimmten Inhalten zu belegen.

So führen die Bildauslegungen an, dass in den beiden Bildthemen die Heiligkeit Christi angesprochen sei, da in der oberen Figur Moses auf Knien den brennenden Dornbusch anbete, in dem gemäß der Apostelgeschichte 7,35 ein Engel in der Person Gottes erschienen sei. Der Engel gebot Moses, die Schuhe wegen der Heiligkeit des Ortes auszuziehen. Ähnliches gebot ein Engel auch Josua. Entsprechend seien die Stätten, an denen lediglich Engel erschienen sind, gewürdigt und geheiligt worden. Daraus folgert Fridolin: Wie hätte man den Menschen ehren und würdigen müssen, der selbst wesentlicher Gott war.¹²⁴⁶

4.62 Die 61. Figur

Die 61. Figur zeigt den gefesselten¹²⁴⁷ Christus, den Soldaten vor den Statthalter Pilatus führen.¹²⁴⁸ Christus wird ähnlich wie in einem der 31 Bilder zu Leben und Leiden Christi aus dem Wallraff-Richartz-Museum (Abb. 71) von den Schergen durch ein Tor vor Pilatus geführt, der dem Gefangenen aus dem Prätorium entgegen kommt.¹²⁴⁹ Doch nicht erst

¹²⁴³ Fol. t2 r.

¹²⁴⁴ Jos 5,13-15.

¹²⁴⁵ Vgl. Ex 3,2.5.

¹²⁴⁶ Fol. t3 rb.

¹²⁴⁷ Vgl. Mt 27,2.

¹²⁴⁸ Rainer Schoch sieht die 61. Figur als Anregung für Albrecht Dürers Kupferstich-Passion von 1512, weil unter anderem die Szene mit Christus vor Pilatus nicht von den Evangelien berichtet wird. Der Ursprung der Begegnung sei wohl im geistlichen Schauspiel zu sehen; siehe dazu Dürer 2001, S. 136, Nr. 49.

¹²⁴⁹ Vgl. Joh 18,28-29. Siehe Pinder 1663, S. 142, wonach Juden an Festtagen keine Gerichtshäuser betreten. Siehe Bock 1991, S. 89 mit Anmerkungen zur nürnbergischen Architektur. Siehe Ulrich 1979, S. 59 zum Zwerchgiebel, der aus der Scheibe 5a des Nürnberger Kaiserfensters entnommen sei. Siehe Stadler 1913, S. 15,

der Vergleich mit dem Kölner Werk wird den Betrachter der Figur überrascht haben: Christus erscheint ohne Nimbus!

Sicherlich fehlt hier der Hauptperson nicht zufällig der Nimbus, da auf diese Weise der 2. Artikel von der entehrten Heiligkeit unmittelbar zum Ausdruck gelangt. Indem Christus vor Pilatus geführt und angeklagt wird, stellt die Figur sinnfällig das Gegenteil von dem dar, was Fridolin noch im 1. Artikel gefordert hatte: Dem Menschensohn größere Ehre zu erweisen als den einfachen Engeln, die Moses und Josua erschienen sind.¹²⁵⁰

Die Vorführung vor Pilatus und die fälschlichen Anklagen stellt schließlich auch die Beischrift heraus, jedoch betont sie, dass die Figur zu den 2. Artikeln der Gegenwürfe 51, die Entehrung der Heiligkeit, und 52, die Anklage der Tugend, gehöre.¹²⁵¹

Aus dem Kontext des Verhörs hat die Figur demnach zwei Ereignisse gestalterisch aufzugreifen. Während das eigentliche Bildthema die Anklage Christi anspricht, ruft erst der unterschlagene Nimbus die Entehrung Christi in Erinnerung. Welch offensichtliche Wirkung aber Fridolin dem fehlenden Motiv zur Steuerung der Wahrnehmung zuerkannt haben dürfte, ist erst vom Ende des 52. Gegenwurfs her abzuleiten. Dort greift er ausdrücklich auf die 61. Figur zurück und betont, dass bei der Vorführung des Pilatus auch die Anklage berücksichtigt werden solle, weil diese nur mit Buchstaben gemalt werden könne.¹²⁵² Anders als die Anklage hielt also Fridolin die Entehrung in der 61. Figur für selbstredend.

4.63 Die 62. Figur

Auf einer Doppelseite zeigen die Figuren 62¹²⁵³ und 63 jeweils eine Gerichtsdarstellung. In der ersten Figur wird in der oberen Hälfte eine Deesis gezeigt. Christus, von dessen Kopf Schwert und Lilie ausgehen, thront umgeben von Maria und Johannes dem Täufer auf einer Weltkugel. Doch Christus richtet nicht alleine die Toten, die von zwei Engeln mit Posaunen aus ihren Gräbern gerufen werden. Sondern er wird von den Aposteln unterstützt, denen er gemäß Matthäus 19,28 verheißen hatte, dass sie die zwölf Stämme Israels richten werden, nachdem er sich auf den Thron der Herrlichkeit gesetzt habe.¹²⁵⁴ Der Bildtradition folgend werden die Auferstandenen je nach ihrem Lebenswandel dem Paradies oder der Hölle zugeführt.

Sowohl die Deesis als auch die Apostel lenken somit die Bedeutung ganz auf das Richten. Insofern erschließt sich der Sinn der Antithese von allein, wenn die folgende Figur berücksichtigt wird.

wonach die linke Randfigur aus der 54. Figur entnommen sei; beide Figuren stehen im Profil und strecken auf gleiche Weise ihren rechten Arm vor.

¹²⁵⁰ Fol. t3 rb.

¹²⁵¹ Fol. t4 va.

¹²⁵² Fol. u1 ra.

¹²⁵³ Zu den angeblichen Kopien nach der 62. Figur durch Hans Schäuffelein, Erhard Schön und Heinrich Satraplitanus siehe Bock 1991, S. 184.

¹²⁵⁴ So auch auf der Rückseite von Michael Wolgemuts sog. Zwickauer-Altar von 1479, welche die zwölf Apostel um Christus herum im beim Jüngsten Gericht zeigt; vgl. dazu Strieder 1993, S. 72, Kat. 49, Abb. 81.

4.64 Die 63. Figur

Gegenüber in der 63. Figur verurteilt Pilatus in seinem Prätorium den Richter aller Richter.¹²⁵⁵ Von besonderer Bedeutung sind hierbei die überkreuzten Beine des Pilatus, welche als Symbol fürs Rechtsprechen stehen.¹²⁵⁶ Einen Topos stellt der Hund zu Pilatus' Füßen dar.¹²⁵⁷ Der Pfeiler des Prätatoriums teilt das Bild senkrecht in zwei Hälften, von der die rechte einen Blick auf den ummauerten Hof mit den wartenden Soldaten zulässt.

Die Beischrift zur Figur 62 führt Christus als den Richter der gesamten Welt, der Menschen und der Engel, der Lebenden und der Toten an. Sie erwähnt, dass die Figur zum Artikel 53 I gehöre, wonach Christus der Richter aller Richter und die wesentliche Gerechtigkeit sei.¹²⁵⁸ Demgegenüber führt die Beischrift zur 63. Figur an, der Richter Pilatus befrage und verhöre Christus und gehöre zum Artikel 53 II: Der Richter aller Welt wurde verhört.¹²⁵⁹

4.65 Die 64. Figur

Die 64. Figur wurde schon im Zusammenhang mit der 39. Figur kurz vorgestellt. Die Darstellung von Christus mit der Ehebrecherin wurde dabei als Ausweis seiner grenzenlosen Milde erkannt. Da die nachfolgende Wiederholung der 39. Figur gegenüber den Ausführungen zur 39. Figur nichts Neues enthält, seien hier nur noch einige Anmerkungen zur 64. Figur nachgereicht. Zudem sei hier auch die 73. Figur kurz angeschnitten, da sie ebenso in diesen Kontext gehört, obwohl sie darin nicht abgebildet ist.

Die 64. Figur gibt durch einen Rundbogen den Blick in den Raum eines Tempels frei, wo an der rückwärtigen Wand in einer Rundnische ein Altar mit dem Dekalog steht. Über den Gesetzestafeln prangt an der Wand das Reliefporträt eines Mannes. Durch die Wiedergabe im Profil und durch das gelockte, von einem Band gehaltene Haar erinnert das Medaillon an ein Herrscherporträt, wie man es von römischen Münzen her kennt. Im Vordergrund der Figur ist eine Szene aus der Episode von Christus und der Ehebrecherin dargestellt. Die Pharisäer am linken Rand klagten vor Christus die Frau mit der modischen Kopfbedeckung¹²⁶⁰ des Ehebruchs an, worauf sich Christus bückte und mit seinem Finger geheimnisvolle Worte auf den Boden schrieb. Auf diesen Schriftzug weist Christus nun hin.

Interessant an diesem Bild ist der Bewegungsablauf der Pharisäer durch ihre Vorder-, Seiten- und Rückdarstellungen zu beobachten. Lebendig wird auf diese Weise dargestellt, wie die Pharisäer von der armen Sünderin ablassen und aus dem Tempel hinaustreten.¹²⁶¹

Die Beischrift ordnet die Figur dem Artikel 54 I zu, wonach das Volk Christi Tod, aber Barabbas' Begnadigung forderte. Die Auslegung redet dabei nicht mehr von Christus, sondern von der Milde, die getötet werden sollte.¹²⁶² Entsprechend legt auch die Beischrift die

¹²⁵⁵ Interessanterweise erscheint Christus hier ohne ein Kreuz im Nimbus.

¹²⁵⁶ Zur Beinhaltung siehe Schiller 1968, S. 73.

¹²⁵⁷ Siehe zum Hund als Symbol der Peinigung siehe Marrow 1979, S. 38; Anzelewsky 1991, S. 380, K. 89; Heinrichs 2007, S. 331; Lüdke 2001, S. 272, Abb. 152b.

¹²⁵⁸ Fol. u1 rb.

¹²⁵⁹ Fol. u2 va.

¹²⁶⁰ Vgl. RDK 4, Sp. 792-803, bes. 797, s. v. „Ehebrecherin“ (Franziska Schmid) wonach die Ehebrecherin meist mit modischer Kleidung auftritt.

¹²⁶¹ Joh 7,53-8,11.

¹²⁶² Fol. u5 ra.

Erlösung der Ehebrecherin als ein Werk des milden und süßen Herzens Christi dar, der nicht ihr Leid ertragen konnte.¹²⁶³

Das Johannesevangelium, in dem die Episode mit der Ehebrecherin überliefert ist, nennt Christi Tat nicht explizit milde oder barmherzig. Für dieses Verständnis war es notwendig, die gängigen Auslegungen zu dieser Bibelstelle zu kennen. So lässt etwa die *Glossa ordinaria* Christus sich selbst als Barmherzigen bezeichnen, der vergangene Sünden tilge.¹²⁶⁴

Die Bibel überliefert nicht, was Christus auf den Boden schrieb, die *Meditationes* berichten dagegen, es sei das Wort gewesen, welches er an die Pharisäer gerichtet habe: „Wer von euch ohne Sünde ist, der werfe den ersten Stein.“ Darauf wollte Christus laut den *Meditationes* seine Güte auch gegen seine Feinde und Widersacher zeigen und bückte sich erneut, damit sie sich nicht zu schämen brauchten, wenn sie auf und davon gingen. Christus richtete sich schließlich auf und sprach zur Sünderin: „Wo sind deine Ankläger?“ Nachdem auch Christus die Ehebrecherin nicht verurteilen will und sie zum Schluss mahnt, nicht mehr zu sündigen, fordern die *Meditationes* dazu auf, die Barmherzigkeit in seinem Urteil zu erkennen. In dem abschließenden Gebet zur Betrachtung über die Ehebrecherin heißt es noch: Ja, Herr, tue das, denn Barmherzigkeit und Güte ist dein Wesen und deines Erbarmens keine Grenze.¹²⁶⁵

Für die Darstellung der 64. Figur gibt es nun ausreichend viele Vergleichswerke¹²⁶⁶, welche erkennen lassen, dass der Holzschnitt weitgehend vorhandenen Bildtraditionen folgt. Nur im Motiv des Medaillons stößt man auf eine Besonderheit.

Mit Rücksicht auf den Evangelisten Johannes wird darin ein Hinweis auf die pharisäische Fangfrage zu sehen sein, welche die *Meditationes* so betonen. Denn nachdem die Pharisäer Christus die ertappte Frau vorgeführt und an das mosaische Gesetz erinnert hatten, fragten sie ihn nämlich, was man mit ihr anstellen solle. Hätte sich Christus für das Gesetz entschieden, hätte er als unbarmherzig gegolten. Hätte er sich gegen das Gesetz entschieden, als Übertreter. Doch Christus durchschaute die Pharisäer und ließ sich nicht auf die Probe stellen, um ihnen keinen Grund zur Anklage zu geben.¹²⁶⁷

Wohl um diese Probe in der Figur anzusprechen, wurde die Altarnische motivisch um das Medaillon erweitert, das an ein Herrscherporträt denken lässt. Man fühlt sich dadurch an eine andere Episode aus Christi Leben erinnert, in der ebenso die Pharisäer versuchten, Christus mit einer Frage eine Falle zu stellen. Und zwar mit der Frage nach der kaiserlichen Steuer. Doch auch dort erkannte Christus deren böse Absicht und ließ sich einen Denar geben mit dem Bild des Kaisers Tiberius und der vermutlichen Aufschrift: „TI[berius] CAESAR DIVI AVG[usti] F[ilius] AVGVSTVS“. Er fragte sie, wessen Bild und Aufschrift es sei. Sie sagten es ihm und er erwiderte: „So gebt dem Kaiser, was dem Kaiser gehört, und Gott, was Gott gehört.“¹²⁶⁸ Freilich kann das Porträt aus der Figur nicht zweifelsfrei Kaiser Tiberius zugeordnet werden, da auch jeder andere Kaiser zum Beispiel aus der julisch-claudischen Dynastie ebenso jugendlich, glatt rasiert und mit Lorbeerkranz auf kurz geschnittenen Haaren dargestellt wurde.¹²⁶⁹ Vielmehr spricht für Tiberius dessen Regierungszeit (14-37 n. Chr.), die in die Zeit fällt, in der sich die Episode des Ehebruchs zugetragen haben soll.

Es ist in diesem Zusammenhang zudem daran zu erinnern, dass Stefan Fridolin im Besitz einer Münzsammlung mit Porträts antiker römischer Kaiser gewesen war, zu denen er um

¹²⁶³ Fol. u3 vb.

¹²⁶⁴ „Sed quia poterat timere ne iste qui sine peccato est eam puniret, dicit ei, ut misericors praeterita peccata dimittens: Nec ego te condemnabo, ut justus ne amplius peccet interdicens.“; vgl. PL 114, Sp. 390, Vers 11.

¹²⁶⁵ Rock 1929, S. 202.

¹²⁶⁶ RDK 4, Sp. 792-803, s. v. „Ehebrecherin“ (Franziska Schmid); Schiller 1, S. 169-170.

¹²⁶⁷ Vgl. Rock 1929, S. 201.

¹²⁶⁸ Mt. 22,15-22.

¹²⁶⁹ Siehe die Münzen in Mattingly 1923 und besonders die entsprechenden Denare des Tiberius auf S. 126-127 sowie auf Taf. 23.

1486 bis 1487 das „Buch von den Kaiserangesichten“ eben auch mit einem Kapitel über Kaiser Tiberius verfasst hatte.¹²⁷⁰

Die Beischrift zur Figur mit der Ehebrecherin geht schließlich im ähnlichen Wortlaut auf die Fangfrage ein wie die *Meditationes*. Dazu heißt es noch, in Johannes 8 wäre zu lesen, wie Christus die Pharisäer in ihrem Gewissen gedemütigt habe.¹²⁷¹ Letztlich kam also Christus aus Barmherzigkeit zu denjenigen, die ihm Fallen stellten.¹²⁷²

Die nachfolgende Wiederholung der Figur 39 zeigt auf die 64. Figur weitere barmherzige Taten Christi. Der zugehörige Gegenwurf lautet: Von den Guttaten unseres Herrn. Deren Auslegung beginnt sodann mit der relevanten Information, dass die beiden Gegenwürfe, gemeint sind der 54. und 55., in drei Figuren begriffen seien. Zum einen in der vorausgehenden 64. Figur mit der Ehebrecherin, zum anderen in der Wiederholung der 39. Figur mit den guten Taten. Die dritte Figur bleibt allerdings vorerst unerwähnt und wird erst am Ende einer langen Auslegung zum 1. Artikel des 55. Gegenwurfs wieder aufgegriffen. Da heißt es dann, die dritte Figur sei in der nachfolgenden beinhaltet, welche die Vorführung Christi vor das Volk zeige. Die Figur, die numerisch nicht genannt wird, ist die 73. Sie zeigt die Vorführung des Barabbas, welche für die 2. Artikel der Gegenwürfe 54 und 55 stünden.¹²⁷³

Der 54. Gegenwurf stellt damit der lebensspendenden Milde den räuberischen Mörder Barabbas gegenüber. Der Artikel 55 II nennt Christus das milde Lamm, das zusammen mit Barabbas, dem reißenden Wolf, von Pilatus vor das Volk geführt wurde. Mit Rücksicht auf den sehr viel später folgenden Abdruck der 73. Figur beginnt sodann die Auslegung des 2. Artikels damit, die „Augen des Gemüts“ zu dem allergrößten Wunder und zu der boshaftigsten Ungerechtigkeit zu kehren, von denen seit Anbeginn der Welt noch nie zu hören gewesen wäre.¹²⁷⁴

Dies zeigt einmal mehr, wie wichtig es ist, Fridolins Vorschlag zu folgen und die Artikel wie auch die Figuren in die Hände als Memorierhilfe zu legen. Denn nur so ist die Verteilung und geplante Zuordnung der Figuren zu den jeweiligen Artikeln noch zu überblicken. Warum aber die 73. Figur nicht wie die anderen Wiederholungen im 54. Gegenwurf gezeigt wird, erklärt das Kapitel 5 über die Narration.

Zuletzt ist noch die Feststellung von Bedeutung, mit dem Relief in der Figur wieder ein Motiv angetroffen zu haben, das auf Inhalte verweist, die über die jeweiligen Artikel hinausgehen und in den Auslegungen lediglich gestreift werden.

4.66 Die 39. Figur zum zweiten Mal

In der Holzschnittfolge des Schatzbehalters liegt auf der Rückseite der 64. Figur die Wiederholung der 39. Figur, die in dieser Arbeit zusammen mit der Figur 39 und 64 in den Kapiteln 4.40 und 4.65 behandelt wird.

¹²⁷⁰ Siehe die Edition in: Joachimsohn 1895, S. 3, 13, 61-65; zum Buch allgemein siehe Seegets 1998, S. 143-167.

¹²⁷¹ Fol. u3 vb.

¹²⁷² Vgl. auch die nahe stehende Figur 65, in dergleichfalls Christus auf die Probe gestellt wird. Dort verletzt nämlich Christus aus Barmherzigkeit den Sabbat. Die räumliche Nähe der beiden Figuren mit ähnlichen Inhalte wird kaum als Zufall zu werten sein.

¹²⁷³ Fol. u5 va.

¹²⁷⁴ Ebd.

4.67 Die 65. Figur

Die 65. Figur zeigt die Heilung des Wassersüchtigen am Sabbat in Anlehnung an das 14. Kapitel des Lukasevangeliums.¹²⁷⁵ Christus sitzt in einem Raum mit vier Pharisäern¹²⁷⁶ an einem gedeckten Tisch. Im selben Raum nähert sich ein Wassersüchtiger mit gefalteten Händen Christus.¹²⁷⁷ Vom Raum selbst sind drei Seiten einsehbar, die alle großflächig durchbrochen sind und Ausblicke auf eine Landschaft erlauben.¹²⁷⁸ Doch nur durch die Öffnung auf der rechten Seite erblickt man zwei weitere Ereignisse. Vorne sieht man zwei Männer einen Ochsen aus dem Brunnen ziehen und hinten einen Mann neben einem Esel, die beide hinter einem Hügel stehen.¹²⁷⁹ Aus Parallelstellen zur Erzählung des Lukas kann angenommen werden, dass hier die Darstellung einer Grube gemeint sein soll, in welche das Tier stürzte.¹²⁸⁰

Die Figur zeigt somit aus dem Evangelium nicht nur Christus im Haus des führenden Pharisäers und den Wassersüchtigen, sondern auch die bildliche Umsetzung der Frage Christi an die Pharisäer, wer von ihnen seinen Esel oder seinen Ochsen, der in den Brunnen fällt, nicht am Sabbat sofort herausziehen würde.¹²⁸¹

Mit dem Einbeziehen des Herrenwortes wird das Problem der Heilung am Ruhetag betont. Gleich zu Beginn seiner Schilderung schreibt Lukas, dass die Pharisäer Christus sehr genau beobachteten. Erst die Parallelstellen Matthäus 12,10 oder Lukas 6,7 erhellen den Grund: Die Pharisäer wollten beobachten, ob Christus am Sabbat heilen werde, weil sie einen Anlass zur Anklage gegen ihn suchten.

Es ist aus der Darstellung deutlich zu lesen, dass Fridolin auf die Doppelzüngigkeit der Pharisäer hinaus möchte. Selbst retten sie am Sabbat ihre Tiere, werfen aber Christus am selbigen die Heilung eines Kranken vor.

In diesem Sinne heißt es auch zu Lukas 14,5 in der *Glossa ordinaria*: Christus habe durch das Beispiel vom Rind und dem Esel die Frage gelöst, ob es am Sabbat erlaubt sei, zu heilen, indem er zeigt, wie die Pharisäer den Sabbat im Namen der Gier verletzen, ihm aber vorwerfen, den Sabbat im Namen der Barmherzigkeit zu verletzen. Die *Glossa* erklärt aber auch, weshalb der Wassersüchtige in die Nähe des in den Brunnen gefallenen Rindes steht, ihn formal sogar berührt: Christus vergleiche das Rind im Brunnen mit dem Wassersüchtigen, weil das Leben von beiden durch das Wasser bedroht war.¹²⁸²

Der *Glossa* folgt auch die Beischrift, welche als Bedeutung angibt: Die Pharisäer gaben acht, ob Christus an ihrem Feiertag den Wassersüchtigen heilte. Dieses Beobachten wiederum bedeutete ihre Arglist, mit der sie die mildtätigen Werke des Herrn zu hintergehen versuchten. Wie in der *Glossa* hebt Fridolin als Gegensatz zur Milde Christi auf den Geiz der Pharisäer ab und betont, wie viel Arbeit es den Pharisäern bereitete, ihr Vieh aus den Brunnen

¹²⁷⁵ Lk 14,1-6.

¹²⁷⁶ Lk 14,3 gibt nicht an, wie viele, nur, dass es mehrere sein müssen.

¹²⁷⁷ Ein Wassersüchtiger ist meist erkennbar am aufgedunsenen Leib bzw. am angeschwollenen Bauch, der unter der Oberbekleidung hervorzuquillen scheint. Im Schatzbehalter ist diese Darstellung nun sehr subtil. Der Bauch des Wassersüchtigen bleibt vom Gewand bedeckt, sodass man den Mann schlicht für korpulent halten könnte. Doch die Art, wie das Gewand den vortretenden Bauch straff umspannt, ist im Schatzbehalter einzigartig, sodass erst durch entsprechende Vergleiche die ungewöhnliche Statur als Ausweis der Wassersucht angenommen werden kann. Siehe als Vergleiche zum einen die 65. Figur selbst, in der die rechte Rückenfigur ein Gewand trägt, das locker über einen anzunehmenden Hüftgürtel fällt, oder zum Beispiel auch die 73. Figur, in der Barabbas ein Gewand trägt, welches ebenso lose über die Hüften fällt.

¹²⁷⁸ Zu den perspektivischen Unsicherheiten des Formschneiders siehe Bock 1991, S. 91.

¹²⁷⁹ Siehe zu dieser Form der Überschneidung z. B. auch Riecke 2003, S. 54, Kat. 14, 1v/2r.

¹²⁸⁰ Vgl. Mt 12,11, bes. Vulgata 1965.

¹²⁸¹ Lk 14, 5.

¹²⁸² „Competenti exemplo solvit quaestionem, ut ostendat eos sabbatum violare in opere cupiditatis, qui eum violare arguunt in opere charitatis. Bos in puteum. Congruue animali quod decedit in puteum hydropicum comparat, quia noxio humore peribat.“, vgl. dazu PL 114, Sp. 307, Vers 5.

und Gräben zu retten, während Christus den Wassersüchtigen lediglich mit einem Wort zu heilen vermochte. Dennoch ließen die Pharisäer es nicht unversucht, Christi gute Taten ins Schlechte zu verkehren. Die Figur gehöre schließlich zum Artikel 65 II, dass die Hoffärtigen die untreue Absicht verfolgten, die Wahrheit zu unterdrücken oder ins Gegenteil zu wenden.¹²⁸³ Dem stehe der 1. Artikel gegenüber von der treuen und gehorsamen Überzeugung.¹²⁸⁴

Mittels der angesprochenen Historie vom Wassersüchtigen wird der abstrakte Artikel anhand eines Beispiels aus der Bibel konkretisiert und bezeugt, da darin die Absicht der Pharisäer deutlich wird, Christi gute Tat als ein Vergehen hinzustellen. Wesentlich dabei ist das Einbeziehen des Herrenwortes durch die Motive mit dem Esel und dem Rind.

4.68 Die 66. Figur

Auf der Rückseite der 65. Figur folgt die 66. Figur, in der Christus mit einem Stab in der Hand auf einem geschwungenen Weg entlang geht. Im Hintergrund lässt er offensichtlich eine Herde Schafe in einem Wald zurück, um im gegenüberliegenden Wald zu einem einzelnen Schaf zu eilen, das zu Füßen einer Frau steht. Mitten auf dem Weg dorthin umringen ihn zahlreiche Tiere zu seinen Füßen sowie um seinen Kopf herum.¹²⁸⁵ Diese Darstellung ist ganz und gar emblematisch und ohne den Text nicht in allen Facetten verständlich.

Die Beischrift weist zunächst allgemein auf die Eigenschaften Christi sowie die der Feinde hin. Sie ordnet die Tiere und Vögel um Christi Haupt herum den 1. Artikeln der Gegenwürfe 61 bis 65 zu, die Tiere und Vögel aber, welche Christus anfallen oder im Flug auf ihn stürzen, den 2. Artikeln. Unter den angreifenden Vögeln, korrigiert Fridolin, sollte auch der Wiedehopf sein, der an der aufgerichteten Haube leicht erkennbar ist. Fälschlicherweise ist er aber im Holzschnitt als eine der guten Eigenschaften um Christi Kopf herum wiedergegeben. Diese Korrektur belegt nochmals, dass der Text des Buches redigiert worden sein musste, nachdem die Holzstöcke geschnitten waren.¹²⁸⁶

In der Einführung zur 13. Fünfergruppe nennt Fridolin als zentrales Thema die Gebärden des Herrn „von außen und innen“, deren fünf Gegenwürfe in der 66. Figur angesprochen seien. Er wolle aber die Gegenwürfe zunächst schlicht auflisten und darnach die Figur auslegen. Dieser Gliederung wollen wir folgen. Demnach lauten die Gegenwürfe: Die Tapferkeit wider die Verspottung (Gegenwurf 61), die Eindeutigkeit wider die Vieldeutigkeit

¹²⁸³ Fol. x3 vb.

¹²⁸⁴ In diesen Kontext würde zum Beispiel die Heilung des Mannes mit der verdorrten Hand passen. Wie beim Wassersüchtigen heilt Christus den Mann am Sabbat und bietet den Pharisäern die Stirn, indem er sagt, dass es am Sabbat durchaus erlaubt sei, Gutes zu tun, vgl. dazu Mt 12,12. Vgl. auch Joh 7,23, wo Christus spricht: „Wenn ein Mensch am Sabbat die Beschneidung empfangen darf, damit das Gesetz des Mose nicht missachtet wird, warum zürnt ihr mir, weil ich am Sabbat einen Menschen als ganzen gesund gemacht habe?“

¹²⁸⁵ In der Forschung wurde lange Zeit ein vermeintlicher Einblattdruck Wolfgang Hamers mit der 66. Figur in Verbindung gebracht (Abb. 72) und als die Versuchung des heiligen Antonius gedeutet (Vgl. Heineken 1771, S. 287; Brulliot 1834, S. 181-182, Nr. 1228; Nagler 1837, S. 531, s. v. „Hamer, Wolfgang“; Passavant 1860, S. 38-39; Schreiber 1892, S. 15, Nr. 1216; Nagler 1881, S. 371-372, Nr. 1841; Stadler 1913, 162-169, bes. 164, Werk „d“). Arabesken und Grottesken rahmen die Darstellung, während unten in der Mitte der Nürnberger Wappenschild mit dem Namen „Wolf-Gang“ zu sehen ist. Erst Wilhelm Schreiber wies darauf hin, dass dies kein Einblattdruck sei, sondern die 66. Figur des Schatzbehalters selbst. Nur die Umrahmung ist ein Werk Wolfgang Hamers, dessen Arbeiten Stadler 1913 zusammengestellt hat (Vgl. Schreiber 1927, S. 16-17, Nr. 1216. Erste Zweifel an einem unabhängigen Werk bereits bei Loga 1895, S. 230, Anm. 6. Siehe auch Hind 1935, S. 372-375 mit der Überlegung, ob Wolfgang Hamer ein Schneider der Wolgemut-Werkstatt war).

¹²⁸⁶ Fol. x5 ra.

(62), die Erbarkeit wider die Unreinheit (63), die Güte wider das Böse (64) sowie die Treue wider den Zank (65).¹²⁸⁷

Nach der Beischrift zur 66. Figur folgt sodann die versprochene Auslegung des Bildes mit der Überschrift: „*Die bedeutung der eigenschafften unsers herrn in dieser figur*“. Die fünf positiven Eigenschaften, welche Christus eigen sind, werden von den fünf Tieren bzw. ihren Häuptern bedeutet, die „*um das haubt cristi gemalet stehen*.“ Beim großen, keuchen, starken und tapferen Elefanten solle man die Tapferkeit verstehen, bei der Turteltaube die reine Jungfräulichkeit in allen Sinnen, bei den Tauben die Eindeutigkeit, weil er sich nach außen hin so verhält, wie er innerlich von Tugenden erfüllt ist, bei dem Lamm die gütige Sanftmut, beim Pelikan die Treue.

Fridolin erwähnt im Holzschnitt allerdings nicht den von Flammen umgebenen Phönix.¹²⁸⁸ Wenn zudem im Vogel oberhalb des Elefanten die Turteltaube zu sehen ist, vermisst man eine Darstellung der erwähnten Tauben. Der Wiedehopf ist, wie Fridolin darlegte, aus dieser Anordnung wegzudenken.

Weiterhin legt Fridolin dar, die Jungfrau, die ins Holz flieht, stünde für die irrende menschliche Natur. Das Schaf zu ihren Füßen bedeute das verlorene Schaf aus dem entsprechenden Gleichnis, welches der Evangelist Lukas überliefert: „Wenn einer von euch 100 Schafe hat und eins davon verliert, lässt er dann nicht die neunundneunzig in der Steppe zurück und geht dem verlorenen nach, bis er es findet?“¹²⁸⁹ Das Schaf soll in Form einer Metapher daran erinnern, wie Christus die neunundneunzig Schafe auf den Bergen der neun Engelchöre im Himmel gelassen hatte, um das hundertste, das verloren war, auf der Erde zu suchen.¹²⁹⁰

Die Tiere dagegen, welche Christus anfallen und beißen, stünden für die Eigenschaften seiner Feinde. Demnach seien sie so neidisch wie die Hunde, arglistig wie die Füchse, begierig und wollüstig wie die Bären, gefräßig und grimmig wie die Wölfe, wüst und unrein wie die Schweine, hochmütig wie der Löwe und mit Gewalt gewappnet wie das Einhorn. Schließlich führt er mit den angreifenden Vögeln fort: Sie seien so spöttisch wie die Elstern, so unkeusch wie die Sperlinge, so unrein wie der Wiedehopf, so diebisch wie die Raben und so untreu wie die Vogelstrauße, so unbarmherzig wie die Eulen und so blind wie die Fledermäuse.¹²⁹¹

Der Holzschnitt zeigt aber nun weder das Schwein, die Fledermaus noch den Strauß. Auch die entsprechende Darstellung aus der Capestrano-Tafel verzichtet auf diese Tiere (Abb. 73) wie auch diejenige aus dem Skizzenbuch (Abb. 74). Obwohl das Skizzenbuch der Tafel näher steht als dem Schatzbehälter, wie der Aufbau von der Figur Christi sowie die Haltung seines Wanderstockes, zeigen, wurde in der Zeichnung nicht alles aus der Tafel kopiert. So fehlt darin das verlorene Schaf, welches hilft, das Bild von Christus als dem Hirten der Menschen zu konkretisieren. Auch wurde nicht der Bär kopiert, wodurch sich die Zeichnung mit der Fünffzahl der guten und bösen Tiere an die Konzeption des Schatzbehälters anpassen scheint. Zudem lässt die Aufteilung der Tiere um den Kopf und um die Füße herum an eine Aufteilung in gegensätzliche Artikel denken. Falls darüber in der Zeichnung tatsächlich eine konzeptionelle Anpassung an den Schatzbehälter zu sehen sein sollte, wurde sie im End-

¹²⁸⁷ Fol. x3 v.

¹²⁸⁸ Nur Stammer 1939, S. 20 weist auch auf ihn hin.

¹²⁸⁹ Lk 15, 4.

¹²⁹⁰ Der Vergleich der Engel mit 99 Schafen und des Menschen mit dem einen verlorenen Schaf führte Fridolin bereits in seiner Predigt über den 118. Psalm an. Siehe dazu die Edition in: Schmidt 1913, S. 97-98. Hernad 1990, S. 236-237, Kat. 67 versteht die Stelle ebenso: Christus, der gute Hirte, holt die Jungfrau, die irrende Seele ab, um sie zu den anderen Lämmern rechts im Bild nach Hause zu bringen.

¹²⁹¹ Fol. x5 rb. Nach Heinrichs 2007, S. 33 liegt die literarische Voraussetzung für die eigentümliche Darstellung Christi in einer verbreiteten Variante der Tierallegorie, bei den die christlichen Tugenden und die Laster in Listen geordnet und auf Tiere bezogen würden.

ergebnis wieder verworfen. Der Holzschnitt zeigt nämlich wieder den Bären und dazu noch etliche Vögel, welche Christus anfallen. Deren Eigenschaften können nicht mehr alle in einen Zusammenhang mit den Artikeln gebracht werden: Einerseits überborden die Motive, andererseits musste man auf die Darstellung einiger im Text genannter Tiere aufgrund der Fülle verzichten.

Während die hakennasigen Tiere auf Christi Kopf im Skizzenbuch nicht einwandfrei erkennbar sind, sind diese in der Capestrano-Tafel naturalistischer wiedergegeben und identisch mit denen aus dem Holzschnitt. Demnach sind eindeutig ein Elefant, eine Taube, ein Pelikan mit seinen drei Jungen, ein Phönix sowie ein Lamm abgebildet. Der Schatzbehälter erwähnt noch die Turteltaube, den eindeutig identifizierbaren Phönix dagegen ignoriert er. Möglicherweise ist Fridolin hier ein Fehler unterlaufen. Wie das Skizzenbuch und die Tafel belegen, gehört der Phönix im Holzschnitt zum festen Bestand der Eigenschaften Christi. Zudem hatte Fridolin an dessen Darstellung keine Kritik wie am Wiedehopf zu üben. Wenn man daher die jeweiligen Tiere als Symbole von Tugenden auffasst, kann man im Phönix, der allgemein ein Symbol für die Auferstehung gesehen wird, ebenso die *Castitas* erkennen.¹²⁹² Eben diese Keuschheit könnte für die Jungfräulichkeit und Reinheit stehen, die Fridolin im Text der Turteltaube zugewiesen hat. Aus Gründen, die nicht nachvollzogen werden können, hat Fridolin offensichtlich beim Phönix an die „tugendähnliche“ Turteltaube gedacht.

Als Inspirationsquelle für die emblematische Darstellung hat der 22. Psalm zu gelten¹²⁹³, in dem David die Gottverlassenheit beklagt. So seufzt er, ihn würden viele Stiere umgeben, reißende, brüllende Löwen gegen ihn ihre Rachen aufsperrten, viele Hunde ihn umlagern. Zudem bittet er für sich, ihn vor den Hörnern der Einhörner¹²⁹⁴ zu retten. Wohl kaum zufällig verbindet Fridolin die Sinnbilder der feindlichen Mächte mit dem Gleichnis vom verlorenen Schaf. Folgt doch in den Psalmen auf die Klage der Gottverlassenheit der berühmte Psalm vom guten Hirten, dank dessen einem an nichts mangeln werde.¹²⁹⁵

Bereits frühe Psalterillustrationen zeigen den Löwen und das Einhorn, welche als feindlichen Mächte Christus angreifen.¹²⁹⁶ Die Capestrano-Tafel wie auch das Skizzenbuch räumt daher wohl traditionell begründet beiden Tieren im Vordergrund der allegorischen Darstellung einen breiten Raum zu beiden Seiten Christi ein. Im Schatzbehälter dagegen gehen die feindlichen Tiere ihrer prominenten Anordnung verlustig. Die ursprüngliche, klare Struktur der Zeichnung mit den fünf tugendhaften und fünf feindlichen Tieren mit ihrem Bezug zum Psalm 22 wird zugunsten einer überbordenden Symbolik schließlich aufgegeben.

4.69 Die 67. Figur

Die 67. Figur zeigt einen gefliesten Platz, der nach hinten hin von einer niedrigen Mauer abgeschlossen wird. Dahinter wird eine hügelige Landschaft mit Bergen und kargem Baumbestand sichtbar. Auf dem Platz thront am linken Bildrand auf einem Baldachintron Christus, der die Hände im Redegestus erhoben hat. In der Mitte des Platzes kniet demütig in einem schlichten Gewand eine Jungfrau, die von einer Gruppe Männern begleitet wird, die

¹²⁹² LCI 3, Sp. 431, s. v. „Phönix“ (J. Kramer).

¹²⁹³ So auch Marrow 1979, S. 33-43.

¹²⁹⁴ Siehe dazu Vulgata 1965, Ps 22,22: „*salva me ex ore leonis et a cornibus unicornium humilitatem meam.*“ In der Einheitsübersetzung werden anstelle der Einhörner Büffel genannt.

¹²⁹⁵ Zur Überlegung, der eigentümliche Bildgedanke könne aus dem *Speculum humanae salvationis* vom Bild abgeleitet sein, welches den Traum Nebukadnezars darstellt, siehe Heinrichs 2007, S. 33-34.

¹²⁹⁶ Vgl. Schiller 2, S. 453, Abb. 356.

ein Kleid sowie eine Geldschatulle¹²⁹⁷ mit sich führen. Der Mann hinter ihr hat zudem eine Hand auf ihrer Schulter liegen und gestikuliert mit der anderen. Scheinbar bezeugt er ihren Leumund vor einem weiteren Mann, welcher der Gruppe und der Frau gegenübersteht. Er hält ebenfalls ein Gewand über seinen Armen ausgebreitet, um es der Frau darzureichen.

Laut der Beischrift bedeute die Figur die „*zierung und begabung*“¹²⁹⁸ *menschlicher natur, wann diß frauenpild bedeut die menschlichen natur*¹²⁹⁹, *die untter allen creatures die ellendst und dürftigst ist.*“¹³⁰⁰ Immerhin sei das Pferd ein großes Tier und komme in fünf Jahren zu seiner Vollkommenheit. Ein Mensch aber sei kleiner und erreiche diese in vier mal fünf Jahren nicht. Die Armut des Menschen sowie die Ausstattung und Zierung sei im Kapitel Ezechiel 16 „figürlich“¹³⁰¹ beschrieben. Die Zugehörigkeit der Figur wird mit dem Artikel 66 I angegeben.¹³⁰² Der entsprechende Gegenwurf lautet: „*Die becleydung oder zierung ist emplosset worden.*“¹³⁰³ Auf der folgenden Seite wird dann der 1. Artikel ausgeführt: „*Wie manifeltiglich gott der herr die menschlichen natur gezieret und gecleydet und auch ander creatur umb iren willen geziert hat.*“¹³⁰⁴

4.70 Die 68. Figur

In der 68. Figur wird die Entkleidung Christi in einer offenen Landschaft gezeigt. Entgegen dem ersten Eindruck von einem ungeordneten Figurenaufbau zeichnen sich drei konzentrisch angelegte Bereiche ab. Im Zentrum steht Christus, der von einem Schergen gewaltsam entkleidet wird. Dahinter stehen im Halbkreis um ihn herum drei Schergen, die Lanze, Knüppel und Hellebarde gegen ihn richten. Schließlich wird die Gruppe nach hinten hin von drei eskortierenden Soldaten abgegrenzt, während sich von links zwei weitere Schergen mit Hammer und Nägel nähern sowie von rechts zwei Betrachter, von denen der Bärtige als Pilatus bestimmt werden wird.

Die Kernaussage der Figur ist durch das Bildthema unzweifelhaft mit der Entkleidung Christi verbunden. Im Zentrum steht Christus nur noch mit einem Lendenschurz¹³⁰⁵ bekleidet, während der vordere Scherge Christi Leibrock von dessen vorgestreckten Armen zieht.¹³⁰⁶ In vergleichbaren, zeitgenössischen Darstellungen sind Hinweise auf die zahlreichen Missetatungen, die Christus noch an der Schädelstätte erfährt, häufig anzutreffen.¹³⁰⁷ So sind zunächst auch der Soldat und die zwei Schergen zu verstehen, welche Christus mit ihren Waffen quälen. Trotzdem fällt neben dem Schergen, der mit der Spitze seiner Hellebarde auf Christi Arm einsticht, ikonografisch besonders derjenige auf, der seine Lanze in Christi Seite

¹²⁹⁷ Vgl. z. B. die Goldschatulle des Pollinger Marienaltars von 1444, die einer der Heiligen Drei Könige dem Christkind darbringt; siehe dazu Liedke 1982, S. 65, Abb. 46.

¹²⁹⁸ „Begaben“ heißt „beschenken“; siehe Grimm 1, Sp. 1276, s. v. „begaben“.

¹²⁹⁹ Vgl. Kapitel. 4.68. Bereits dort bezeichnet Fridolin das Motiv der Jungfrau als die menschliche Natur.

¹³⁰⁰ Entsprechend heißt es in Hernad 1990, S. 238-239, Kat. 68: Die Jungfrau symbolisiere den Menschen in seiner Hilflosigkeit, der alles von seinem Schöpfer bekomme.

¹³⁰¹ In Ezechiels Parabel von der Ehebrecherin als Sinnbild Jerusalems heißt es, dass die Frau nackt und bloß war, aber von Gott gebadet, bekleidet, geschmückt und genährt wurde; vgl. Ez 16,1-14.

¹³⁰² Fol. y2 rb.

¹³⁰³ Fol. y2 ra.

¹³⁰⁴ Fol. y3 ra.

¹³⁰⁵ Zum Lendenschurz siehe Lüdke 1996, S. 90, 93.

¹³⁰⁶ Zu der Schilderung, dass Christi Rock auf der Innenseite an den getrockneten Wunden klebte, die man ihm bei der Geißelung zugefügt hatte und die beim Abziehen des Kleides wieder aufbrachen und bluteten, siehe Lüdke 1996, S. 90.

¹³⁰⁷ Siehe zum Beispiel den Meister der Berliner Passion in Lippmann 1963, S. 13, Abb. 2.

stößt. Diese Darstellung ist im Kontext der Entkleidung einzigartig und wird im Kapitel 4.88 erörtert werden.

Schließlich sieht man hinter Christus einen Soldaten mit einem Knüttel die Dornenkrone auf das Haupt des Entblößten drücken. Dieses Motiv wiederum ist ikonografisch häufig vertreten und lässt sich als eine bildliche Umsetzung des Nikodemusevangeliums erkennen.¹³⁰⁸ Dennoch verdient das Motiv der Dornenkrönung besondere Aufmerksamkeit. Denn die Position des Soldaten zu Christus, seine Armhaltung und die Art, wie er den Knüttel einsetzt, um die Dornen in die Kopfhaut zu pressen, gleichen in den genannten Punkten dem Schergen aus der 72. Figur mit der Verspottung Christi.

Bei einem näheren Vergleich mit der 72. Figur stellt man sogar fest, dass in beiden Figuren die Dreiergruppe am rechten Bildrand formal ähnlich ist. Am äußersten Rand steht jeweils ein bärtiger Mann mit spitzem Krempeuhut, der auf seiner rechten Seite von einem feist wirkenden Mann mit Kappe begleitet wird. Zwischen beiden ist im Hintergrund jeweils ein dritter Mann im Profil zu erkennen, hier ein Soldat und dort ein Scherge. Aufgrund der Vergleiche des bärtigen Mannes mit den Figuren 61¹³⁰⁹, 73¹³¹⁰ und 74¹³¹¹ ist dieser als Pilatus anzusprechen.¹³¹²

Offensichtlich ist das im Typus vergleichbare Motiv der Dreiergruppe bewusst gewählt und in die Darstellung der Entkleidung übertragen worden.¹³¹³ Zu Recht ist allerdings einzuwenden, dass die Motivübertragung erst nach der Betrachtung des nachfolgenden Verspottungsbildes in der 72. Figur oder erst noch später bei der Wiederholungsfigur erkannt werden konnte. Beim mehrmaligen Betrachten der Schatzbehalterfiguren wird aber die Anspielung in der 68. Figur auf die Verspottung Christi in Erinnerung geblieben sein.

Schließlich fallen in der 68. Figur die vielfältigen Hinweise auf die Kreuzigung Christi auf. Am linken Bildrand nähern sich zwei Männer mit Hammer und Nägel in den Händen. Die eskortierenden Soldaten dagegen erinnern an die Wachmänner, die die Kreuztragung begleiten.¹³¹⁴ Die Figur verortet damit die Entkleidung Christi in aller Deutlichkeit an die Schädelstätte.¹³¹⁵

Weder zur Figur noch zu ihrer Wiederholung geben Beischriften oder Bildauslegungen Auskunft. Die Anordnung der 68. Figur im Text lässt jedoch ihre Zugehörigkeit zum Artikel 66 II erkennen, in dem beschrieben wird, wie Christus schändlich entblößt und beschämt wurde.¹³¹⁶ Sinnfällig erinnert damit die Entkleidung Christi als dessen größte Schmach¹³¹⁷ an den Artikel der Entblößung.

Dieser Artikel steht damit ganz im Gegensatz zu Christus, der die menschliche Natur geziert und bekleidet hat.¹³¹⁸ Angesichts dieser Gegenüberstellung überrascht der Reichtum innerhalb der Figur sowohl an Personal als auch an Handlungen; hätte doch zur Polarisierung

¹³⁰⁸ Zur Ikonografie der Dornenkrönung bei der Entkleidung siehe das Nikodemusevangelium in: Michaelis 1956, S. 167.

¹³⁰⁹ Christus wird vor Pilatus geführt.

¹³¹⁰ Pilatus führt Christus vor das Volk.

¹³¹¹ Pilatus wäscht sich die Hände.

¹³¹² Siehe die Tafel mit der Verspottung Christi des Meisters der Gewandstudien, Straßburg, um 1485/95: Pilatus ist durch eine Beschriftung gekennzeichnet; siehe dazu Lüdke 2001, S. 272-273, Abb. 152a.

¹³¹³ Dieses Vorgehen erinnert an die Art, wie Judas in der Figur der Fußwaschung kenntlich gemacht wurde. Denn die als Judas identifizierte Figur im Bild der Fußwaschung gleicht im Typus sowie in der Platzierung unter den Jüngern der eindeutig als Judas bestimmbaren Figur aus dem Abendmahlsbild; siehe oben die Kapitel 4.47-48.

¹³¹⁴ Siehe Figur 81.

¹³¹⁵ Vgl. zu den genannten Hinweisen auf den Kreuzestod auch Lüdke 1996, S. 91. Siehe auch Lüdke 2001, S. 90-91, Abb. 26e: Die Entkleidung Christi im Umkreis der Familie Murer, Konstanz, um 1465.

¹³¹⁶ Fol. y5 va.

¹³¹⁷ Vgl. Lüdke 1996, S. 96; siehe ebenda auf S. 108 zum Beispiel die Verse aus dem Marienleben des Walther von Rheinau, in denen die Entblößung als eine ungeheure große Schmach angesehen wird.

¹³¹⁸ Fol. y3 ra.

des Be- und Entkleidens eine reduzierte Darstellung völlig ausgereicht, wie sie zum Beispiel der oberrheinische Meister der Nürnberger Passion zeigt: Allein das Entkleiden steht im Vordergrund und nur sechs Personen umstehen Christus.¹³¹⁹

Das überreiche Personal wurde offensichtlich aus zwei Gründen in die Darstellung einbezogen. Zum einen treffen wir darin eine inhaltliche Reflexion der Artikelauslegung zu 66 II an, zum anderen erhält dadurch die Darstellung einen narrativen Charakter.

Zum ersten Punkt: Fridolin führt aus, dass Christus dreimal entkleidet worden sei, nämlich vor der Geißelung, vor der Verspottung sowie vor der Kreuzannagelung. Die Entkleidung vor der Anheftung an das Kreuz kommt in der Figur sinnfällig durch die Schergen mit Hammer und Nägel zum Ausdruck. In dem Soldaten, der mit einem Knüttel Christus die Dornenkrone auf das Haupt drückt, finden wir schließlich eine Allusion auf die Verspottung. Diese Allusion kommt allerdings nicht allein in dem Motiv der Dornenkrönung an der Schädelstätte zum Ausdruck, da sie ihren Ursprung aus dem Nikodemusevangelium hat.¹³²⁰ Sondern auch in Verbindung mit Pilatus und seinem Begleiter am rechten Bildrand, wie bereits gezeigt wurde. Hinweise auf die Geißelung Christi jedoch sind nicht erkennbar. Dazu ist zu wissen, dass Fridolin selbst in seiner Auslegung auf den Evangelisten Matthäus hinweist, der nur zwei Entkleidungen nennt, nämlich die vor der Verspottung und die vor der Kreuzigung.¹³²¹ Dessen ungeachtet bleibt jedoch Fridolin in der Zusammenfassung seiner Auslegung bei der Dreizahl und folgt damit Traditionen, die wie die *Meditationes* erwähnen, dass Christus dreimal nackt vor das Volk geführt wurde.¹³²²

Darin scheint nun ein Widerspruch zu liegen, wenn im Text die dreimalige Entkleidung betont wird, aber im Holzschnitt nur diejenigen gemäß des Evangelisten Matthäus angesprochen werden. Tatsächlich löst sich der vermeintliche Widerspruch auf. Denn die Auffassung des Evangelisten wird durch eine geschickte Platzierung der 68. Figur in der allgemeinen Bildfolge des Schatzbehalters kompensiert. Wie im Kapitel über die Narration noch gezeigt werden wird, geben die Figuren, die jeweils zu einem 2. Artikel gehören, die einzelnen Stationen der Passion Christi wieder. So folgt auf die Figur der Entkleidung mit der 70. Figur die Geißelung Christi.

Die 68. Figur greift somit die drei Begebenheiten der Entblößung durch die konkrete Verbildlichung, durch die Allusion sowie durch die bestimmte Platzierung der Figur in der Bildfolge auf.

Mit der Bildfolge kommen wir zum zweiten Punkt. Figurenreich wird die Entkleidung in das Kreuzigungsgeschehen eingebettet. Hinweise auf die Geißelung fehlen im Bild und auch die Verspottung ist nur als eine Anspielung erkennbar. Insofern lenkt thematisch nichts von den eigentlichen Vorbereitungen zur Kreuzigung ab. Den Grund dazu finden wir in der Wiederholung der Szene innerhalb der narrativen Bildfolge. Die Soldaten von der Kreuztragung aus der 81. Figur sind noch anwesend und belegen damit die Nachzeitigkeit der Entkleidung. Dass die diesmalige Entkleidung die Absicht verfolgt, Christus an das Kreuz zu nageln illustrieren die beiden Männer, die sich am linken Rand mit Hammer und Nägel in der Hand dem Geschehen nähern. Wie Christus damit an das Kreuz genagelt wird, zeigt letztlich die 85. Figur.

Insofern ist die Wiederholung der 68. Figur nicht nur eine formale, sondern inhaltlich sogar erforderliche. Schließlich ist es auch diese Figur, welche belegt, dass die chronologisch

¹³¹⁹ Siehe Lüdke 1996, S. 95, Abb. 71.

¹³²⁰ Michaelis 1956, S. 167: „Und als sie an den Ort (der Kreuzigung) hinkamen, zogen sie ihm die Kleider aus uns gürteten ihn mit einem Leinentuch und legten ihm einen Kranz aus Dornen um das Haupt.“

¹³²¹ Mt 27,27 erwähnt die Entkleidung vor der Verspottung, Vers 31 vermerkt, dass Christus danach wieder seine eigene Kleider anzog. Die Entkleidung vor der Kreuzigung versteht sich durch die Mitteilung über das Verlosen seiner Kleider gemäß des Verses 35; siehe dazu auch RDK 5, Sp. 761, s. v. „Entkleidung Christi“ (Karl-August Wirth).

¹³²² Rock 1929, S. 229, 231 und 234.

richtige Narration der Passion Christi in den Figuren der Zweitartikel bewusst geplant war. Wäre dies nicht so, hätte man einen Hinweis auf die Geißelung Christi bildlich in die Figur 68 aufgenommen, auch die Verspottung Christi stärker herausgehoben und auf der anderen Seite die kommende Kreuzigung nicht so stark vor Augen gestellt. Mit anderen Worten: Man hätte sich nicht darum bemüht, eine Bildgestaltung zu finden, die es einerseits vermag, den jeweiligen Artikeln zu dienen, und andererseits, die Passionsgeschichte stimmig aufzugreifen und weiter zu erzählen.

Und darüber hinaus verfolgt die 68. Figur im Kontext ihrer Wiederholung noch eine ganz andere Idee, die mit dem Lanzenstich verbunden ist. Dieser Gedanke kann allerdings erst im Kapitel 4.88 aufgegriffen werden, weil er in seinem konkreten Umfeld gesehen werden muss.

4.71 Die 69. Figur

Die 69. Figur zeigt innerhalb einer offenen Landschaft eine Bank, um die eine Mauer oder die Wände eines Gebäudes hochgezogen werden. Auf der Bank sitzt ein König, der von ihr zu fallen droht.¹³²³ Der König hebt seinen rechten Arm, um die Strahlen und Kügelchen abzuwehren, welche aus einer Wolke hervorgehen. Christuslogos schwebt auf ihr und schwingt eine Geißel in der Hand. Die bedrohlichen Elemente erinnern an die entsprechenden Motive aus der 45. Figur, in der sie allgemein als „Ungemach“ angeführt wurden¹³²⁴. Indem aber Christus mit einer dreischwänzigen Geißel den König peinigt, wird man auch an die ägyptischen Plagen denken müssen, wie ein Vergleich mit der entsprechenden Darstellung aus der Capestrano-Tafel belegt (Abb. 75). Dort gehen von der Wolke Heuschrecken, Frösche und Fliegen aus, welche den König oder besser den Pharao quälen.

Im Vordergrund der Figur hockt auf einem Schemel vor der Ummauerung ein Mann mit einer Kelle in der Hand und zieht den Mörtel glatt, der zwischen den Fugen hervorquillt. Hinter ihm trägt ein weiterer Mann eine Wanne mit Ziegeln. Er wird von einem Aufseher zur Arbeit mit einer Peitsche angetrieben, die der Peitsche von Christus ähnelt. Das Motiv der mit Ziegeln gefüllten Wanne wirkt unstimmt, da Steine vermauert wurden, wie die Wolfslöcher erkennen lassen. Scheinbar unüberlegt hat man also den Wannenträger aus der Capestrano-Tafel übernommen, da dort Ziegelsteine für die Errichtung des Bauwerks verwendet werden. Weiter im Hintergrund der Figur geißelt ein zweiter Aufseher einen Mann, der mit einem Harken in einem Bottich Lehm oder Mörtel anrührt.

In Verbindung mit den Plagen sind demnach in den Arbeitern Israeliten zu erkennen, welche von den Ägyptern zu harter Sklavenarbeit gezwungen werden. Fridolin, der über Bildmotive meist eine Verbindung zu konkreten Bibelstellen herzustellen versucht, hatte hier Exodus 1,11-14 im Sinn.¹³²⁵ In diesen Versen wird von den Fronvögten berichtet, welche die Israeliten bei der Errichtung der Städte Pitom und Ramses durch schwere Arbeit unter Druck

¹³²³ Der König zeigt eine ähnliche Körperhaltung wie Saulus aus einem Kupferstich aus dem Umkreis des Meisters des Hausbuchs. Dieser Stich gibt die Bekehrung des Saulus wieder, der auf seinem Weg von Damaskus von seinem Pferd stürzt und die Hand schützend gegen den Himmel hält, weil von einer Wolke mit Christus wie in der Figur Strahlen und Kügelchen ausgehen. Gemäß der Apostelgeschichte 9,1-9 ist damit das Licht vom Himmel gemeint, das Saulus umstrahlte und zu Boden warf. Zum Stich siehe die Kopie nach dem Hausbuchmeister in: Bock 1929, S. 20, Abb. 32.

¹³²⁴ Vgl. Kapitel 4.46.

¹³²⁵ Fridolin selbst gibt nur das „Buch Exodus“ an, in dem stünde, wie gnädig der Herr die gegeißelten Juden aus der Gewalt ihrer Geißler befreit und die Geißler wiederum gegeißelt habe; vgl. fol. z1 vb.

setzen mussten.¹³²⁶ So machten sie ihnen „das Leben schwer durch harte Arbeit mit Lehm und Ziegeln“. ¹³²⁷ Mit dem Maurer werden demnach die Stadtgründungen angesprochen, mit dem Ziegelträger und dem Lehmischer die harte Arbeit mit Lehm und Ziegeln. Jetzt erst wird verständlich, warum bei einem Steinbau Lehmziegeln zum Einsatz kommen. Man hat in diesem Motiv ein visuelles Ausrufezeichen zu sehen und weniger eine unüberlegte Übernahme aus der Capestrano-Tafel. Die Geißler stehen schließlich für die ägyptischen Fronvögte, welche hart gegen die Israeliten vorgehen. Die einzelnen Motive sprechen damit konkrete Bibelstelle an, welche von der Knechtung der Söhne Israels in Ägypten berichten¹³²⁸. Demgegenüber zeigt die Figur aber auch, wie Christus diejenigen mit Plagen geißelt, die sein auserwähltes Volk geißelt haben.¹³²⁹

Entsprechend lautet die Beischrift¹³³⁰: Gott der Herr geißelt Pharao Cenchres¹³³¹ und sein Volk, weil sie die Juden gegeißelt und gepeinigt hatten. Bei der Geißelung solle man allgemein alle Plagen verstehen, die Gott über Ägypten brachte.¹³³² Eine Angabe zur Zugehörigkeit zu einem Artikel fehlt. Aus dem redaktionellen und inhaltlichen Zusammenhang kann dieser aber nur der Artikel 67 I sein: „*Wie sich unser herre umm unseren willen gepeyniget und gekestiget hab und von seym innern leiden.*“¹³³³

Zuletzt zu erwähnen ist noch die redaktionell besondere Anordnung der Figur im Text. Der Artikel 67 I beginnt mit einer eigenen Seite, dennoch steht die Figur ihrem Artikel nicht voran, sondern wurde an den Artikel hinten angehängt. Dadurch kommt die 69. Figur auf demselben Blatt zu liegen, wie die folgende Figur, die wiederum ein Motiv des Geißelns zeigt.¹³³⁴

4.72 Die 70. Figur

Mit Absicht folgt also auf die Figur mit den „ägyptischen Geißelungen“ *verso* die 70. Figur, welche die Geißelung Christi zeigt. In der Mitte eines quadratischen Raumes steht Christus bis auf ein Lendentuch entblößt an eine Säule gefesselt, welche die Gewölbekappen stützt. Zu seiner Rechten hebt ein Scherge zum Hieb mit einer dreischwänzigen Geißel an. Gleichzeitig hält er in seiner anderen Hand den Strick fest, mit dem Christi Hände gefesselt wurden, nachdem er sie um den Säulenschaft legen musste. Der Scherge zur Linken holt zum Schlag mit einer Rute aus, reißt an Christi Haaren, tritt an seine Wade und streckt ihm dazu noch die Zunge zur Verspottung heraus. Ein dritter Scherge kniet links vorne und bindet sich

¹³²⁶ Siehe in diesem Zusammenhang auch die ähnlich abgebildeten Tätigkeiten in den Darstellungen von Städtebauten im *Rudimentum novitiorum* (Lübeck: Lukas Brandis, 1475) in: TIB 80, S. 353.

¹³²⁷ Thurnwald 1989, S. 26 verweist dagegen nur auf Ex 1,11, wodurch sie nur die Zwangsarbeit bei den Städtebauten angesprochen sieht.

¹³²⁸ Ex 1,8.

¹³²⁹ Fridolin setzt den Frondienst und die Plagen nochmals im Text des 99. Gegenwurfs in einen Zusammenhang: „*Die von egiptenland wollten die kinder von israhel mit gewalt nötten, das sy inen in schweren arbeiten dienen sollten; da plagt sie gott der herre so oft und hertiglich, das sie sy zum letsten zwangen hin zeziehen.*“; vgl. dazu fol. E1 rb. Zu den Impropien der Karfreitagsliturgie („*Ego propter te flagellavi Aegyptum cum primogenitis suis: et tu me flagellatum tradidisti.*“) als Ideengeber für die Darstellung siehe Seegets 1998, S. 181.

¹³³⁰ Fol. z1 vb.

¹³³¹ Die Bibel nennt nicht den Namen des Pharaos, sodass Fridolin wohl auf ein anderes Werk zurückgriff. Zum Beispiel nennt Gregor von Tours im ersten Buch seines universalen Geschichtswerkes „*Decem libri historiarum ecclesiasticae francorum*“ einen ägyptischen Regenten namens „*Cenchris duodecimus, qui et in mari obrutus est Rubro*“; vgl. dazu PL 71, Sp. 170.

¹³³² Zu den Plagen vgl. Ex 7-10.

¹³³³ Fol. y6 ra.

¹³³⁴ Zur Bildredaktion siehe das Kapitel 3.1.

ein Reisigbündel zu einer Rute. Den Blick auf die Szene gibt ein Rundbogen frei, der die Geißelung Christi geradezu rahmt. Der Raum ist im Hintergrund vermauert, lediglich an beiden Seiten ermöglichen weitere Rundbögen Ausblicke, links auf eine Stadt sowie rechts auf eine Landschaft.¹³³⁵

Die Geißelung Christi zeigt ebenso die Capestrano-Tafel (Abb. 76). Nur steht dort Christus mit dem Rücken an die das Gewölbe tragende Säule gefesselt. Diesmal wird er von vier Schergen gepeinigt, von denen einer sogar mit einer Eisenkette auf Christus einschlägt. Anders als die meisten anderen Bildszenen aus der Tafel weichen beide Darstellungen der Geißelung erheblich voneinander ab. Christus ist in der Zeichnung blutüberströmt. Die verschlissenen Folterinstrumente am Boden weisen zusätzlich auf die unsäglichen Qualen, die Christus erleiden musste. Insofern versucht das Tafelbild visuell eindringlich, an die Emotionen des Betrachters zu appellieren.¹³³⁶

Die Distanzierung zur Gewalt im Holzschnitt geht letztlich auf die Konzeption des Buches zurück, welches nicht hauptsächlich das Mitleiden in den Vordergrund stellt. Die *Meditationes* zum Beispiel fordern ja den Leser auf, sich alles, was der Herr redet oder tut, so lebhaft zu vergegenwärtigen, als hörte man es mit den eigenen Ohren und sähe es mit den eigenen Augen.¹³³⁷ Entsprechend detailreich werden darin die Gräuel geschildert.¹³³⁸ Solch ein wehleidiges Mitleiden verfolgt der Schatzbehalter jedoch nicht. Stattdessen wird das Erkennen des Verdienstes Christi anhand der gegensätzlichen Artikel beabsichtigt, also ein Spannungsverhältnis, das sich aus der Würde und dem Leid Christi ergibt. Die Darstellung der Geißelung ist daher im Schatzbehalter sehr viel verhaltener, da es hier nur auf das Bild als ein Zeichen ankommt, das an die Geißelung erinnert und zur Betrachtung der Geißelung einlädt, um die Gegensätze aus dem Vergleich mit dem vorherigen Artikel zu erkennen und diese in einem Gebet Gott zu opfern.

Eine Beischrift für die 70. Figur fehlt. Ebenso eine Bildauslegung. Doch leitet die Figur redaktionell den Artikel 67 II ein, der „von der erbermlichen geyslung“ des Herrn handelt. Die Auslegung beginnt sodann: „Aber darwider hat dasselb volk, das der herrn von den geyslern, den heyden, erlöset het, yne den hayden eben in derselbenn zeit zegeyseln gegeben, da er sie von den geyslern erlöset und ledig gemachet het.“¹³³⁹ Insofern ist die 70. Figur auch ohne eine Beischrift oder Bildauslegung selbstredend, zumal die Beischrift zur 69. Figur bereits den Gegensatz ausformuliert, der auch aus den bewusst aufeinander abgebildeten Figuren aus sich selbst heraus zum Ausdruck kommt.

Fridolin führt in dieser Auslegung nun aber noch an, dass die Verantwortung für die Geißelung wie auch für die Kreuzigung den Juden zuzuschreiben wäre: „dz man dabey verstee, das dasselb volck den herren gegeyselt hat, das der herr durch sein geyslung von den geyslernn erlöset het, nit das es dieselben person weren, sunder sie warn dasselb volck des geschlechtes halb.“¹³⁴⁰ Andrea Thurnwald weist auf den Grund für diese Richtigstellung

¹³³⁵ Zur 70. Figur als Quelle für Albrecht Dürers Kupferstich-Passion von 1512 siehe Dürer 2001, S. 137, Nr. 50.

¹³³⁶ Zum Verschleiß der Marterinstrumente im Zusammenhang mit den *Horologium devotionis* siehe Noll 2004, S. 314, zur Geißelung unter dem Aspekt der Andacht ebd., S. 313-320. Zur Darstellung von Gewalt im Skizzenbuch und im Schatzbehalter siehe Hall 2002, S. 46-81.

¹³³⁷ Vgl. Rock 1929, S. 8. Siehe ebd., auf S. 3 den Hinweis auf Ignatius von Loyola, der in seinen Exerzitien fordert, mit den Augen und Ohren, ja mit allen Sinnen der Einbildungskraft den Betrachtungsstoff zu durchdringen, damit man alles recht ergreifend erlebe.

¹³³⁸ „Dem Herrn werden also die Kleider ausgezogen, er wird an eine Säule gebunden und gegeißelt. Entblößt und mit schamroten Wangen steht „der Schönste unter den Menschenkindern“ da vor allen, und sein ganz unschuldiger und reiner, zarter und schöner Leib wird zerfleischt von den grausamen und schmerzlichen Geißelhieben ruchloser Henker. Die schönste Edelblüte, welche die menschliche Natur hervorgebracht, wird entstellt und zerfetzt. Sein königliches Blut strömt aus allen Gliedern seines Leibes. Ein Geißelhieb folgt auf den andern, bis der ganze Leib zerschlagen und zerrissen ist.“; vgl. dazu Rock 1929, S. 229.

¹³³⁹ Fol. z3 ra.

¹³⁴⁰ Ebd.

hin.¹³⁴¹ Sie erkannte nämlich für die Capestrano-Tafel die Übereinstimmung der Schergen (Abb. 76) mit den unterdrückten Israeliten aus der vorhergehenden Szene (Abb. 75). Vor allem die Kleidungen und Frisuren zeigen, wie dasselbe Personal Christus geißelt, das vorher in Ägypten geißelt wurde.¹³⁴² Dies führte offensichtlich zu einem Missverständnis, das Fridolin im Text des Schatzbehalters unbedingt ausgeräumt wissen wollte, obwohl die Holzschnitte überhaupt nicht mehr den Gedanken aufkommen lassen, „dieselben Personen“ hätten Christus geißelt.

Offensichtlich sollten „dieselben Personen“ auf der Tafel ursprünglich ein Zeichen für „dasselbe Volk“ darstellen. Doch wegen des Missverständnisses wurde dann im Holzschnitt auf ein Merkzeichen dieser Art verzichtet und dafür die Figuren 69 und 70 entgegen der redaktionellen Regel direkt nacheinander abgebildet, um den Zusammenhang nicht nur thematisch, sondern auch formal anzuzeigen.

4.73 Die 71. Figur

Der 68. Gegenwurf enthält drei Figuren: die 71. und 72. sowie die Wiederholung der Figur 46. Die 71. Figur wird dabei zuerst im Kontext des 68. Gegenwurfs und dann der Gegenwürfe 71 bis 75 untersucht, da sie dort abermals abgedruckt wurde. Erst danach wird die Wiederholung der 46. Figur auf der Rückseite der 71. Figur aufgegriffen, wobei dazu lediglich an die Ergebnisse zu erinnern ist, die bei der Behandlung der 46. Figur gewonnen wurden. Dann erst folgt auf einer Doppelseite die 72. Figur.

Die 71. Figur geht auf die Himmelsvision des Johannes von Patmos zurück und ist in zwei übereinander liegenden Bildfeldern geteilt.¹³⁴³ Das obere Feld nimmt etwa zwei Drittel der umrahmten Bildfläche ein, das untere das übrige Drittel.

In der Mitte des oberen Feldes befindet sich eine Mandorla, in der Gott, hier kreuznimbiert¹³⁴⁴, inmitten der vier apokalyptischen Tiere unter den sieben Lampen thront. Auf einem Bein gestützt hält er dem Betrachter das geöffnete Buch vor. Auf seinem anderen Bein hat das hornlose, aber kreuznimbierte Lamm seine Vorderläufe liegen. In dieser Gestaltung erscheint das Lamm weniger apokalyptisch, sondern eher als *Agnus Dei*. Die Mandorla umgibt ein Rahmenwerk, welches wiederum von vierundzwanzig Maßwerkfenstern umschlossen ist. In den Fenstern sind die gekrönten vierundzwanzig Ältesten abwechselnd mit Schalen und Harfen zu sehen. Die Gliederung mittels der Arkaden steht in der Bildtradition von Allerheiligenbildern, welche ihre Quelle ebenso im Buch Offenbarung 5 mit der Anbetung des Lammes durch die 24 Ältesten haben.¹³⁴⁵ Besonders eindrucksvoll vermittelt dies das deutlich früher geschaffene Allerheiligenbild aus dem Antiphonar von St. Peter in Salzburg (Abb. 77).¹³⁴⁶

¹³⁴¹ Thurnwald 1989, S. 26, 40, 43.

¹³⁴² Welche Rolle der Eindruck des Patterns beim Betrachter einnahm, wonach wiederkehrende Elemente zu einem Ablaufschema zusammengefügt werden, lässt sich zum Beispiel an Martin Schongauers Kupferstichfolge mit der Passion Christi ablesen. Noch über mehrere Szenen hinweg sind einzelne Stiche über auffällige Wiederholungen vernetzt; siehe dazu Minott 1994, S. 97-102.

¹³⁴³ Vgl. Bock 1991, S. 172 mit allgemeinen Hinweisen auf Vision des Johannes.

¹³⁴⁴ Zur Darstellung der göttlichen Gestalt als Christus mit Kreuznimbus siehe Schiller 5, Bildteil, S. 25.

¹³⁴⁵ LCI 1, Sp. 101, s. v. „Allerheiligenbild“.

¹³⁴⁶ Vgl. Unterkircher/Demus 1974, S. 237-238, Abb. XVIII; Pächt 1989, S. 130-131. Siehe auch den *Liber floridus* aus Wolfenbüttel: Meer 1978, S. 129-131; Schiller 5, Bildteil, S. 31 und Textteil, S. 153; Schiller 4.1, S. 72, Abb. 166.

Das durch eine doppelte Rahmenleiste abgesetzte untere Bildfeld zeigt in der Mitte zwei zueinander gewandte, kniende Männer. Der linke Mann ist bekrönt und hält eine Schale in der Hand, während der andere seine Krone vor sich auf den Boden gelegt hat. Halbkreisförmig werden beide Männer von sechs Engeln mit Gebets- und Zeigegesten, zum Teil kniend, zum anderen Teil scheinbar stehend, so vor allem der Engel mit dem Kreuzreiß¹³⁴⁷, umrahmt.

Richard Bellm gibt an, dass der Zusammenhang zwischen beiden Feldern nicht leicht erkennbar sei, zumal sie durch einen „doppelten Rahmen“ getrennt würden. In der Scheidung beider Bildfelder ist Richard Bellm zuzustimmen. Auch darin, dass wir in dem unteren Feld eine „Abkürzungssprache“ begegnen. Nicht aber, dass in den beiden Königen Lobpreis und Anbetung aufgrund der Verse 2¹³⁴⁸ und 14¹³⁴⁹ aus dem fünften Kapitel der Offenbarung sinnfälliger erkennbar wären.¹³⁵⁰

Vielmehr lässt sich im Zusammenhang mit der Himmelsvision des Johannes die Darstellung des unteren Feldes auf drei Bibelstellen zurückführen. Im rechten Mann können wir einen der Ältesten erkennen, die ihre goldenen Kränze vor dem Thron niederlegen und Gott anbeten, wenn die vier Lebewesen ihren Lobpreis anstimmen.¹³⁵¹ Der linke Mann ist ebenso als einer der Ältesten erkennbar, die Harfen und goldene Schalen trugen und zusammen mit den vier Lebewesen vor dem Lamm niederfielen, als es das versiegelte Buch empfangen hatte.¹³⁵² Durch die Anbetung der Ältesten liegt es nahe, in den sechs Engeln die zehntausend Mal zehntausend und tausend Mal tausend Engel zu erkennen, von denen Johannes im gleichen Kontext berichtet.¹³⁵³ Bei der Wahl dieser drei Gruppen fällt auf, dass sie jeweils die Stellen aus der Offenbarung repräsentieren, in denen jeweils ein Loblied angestimmt wird, das immer mit dem Wort „Würdig“ beginnt.

Die Beischrift zur 71. Figur gibt nun an, dass die Auslegung „hernach“ erfolge, d. h. bei ihrer Wiederholung, dass sie hier aber den Betrachter an die hohe unaussprechliche Majestät und Würde Christi erinnern und ermahnen solle, dem alle Kreaturen¹³⁵⁴ Ehre, Lob, Dienst, Gehorsam und Untertänigkeit schuldig seien.¹³⁵⁵ Dies lässt nun auch verstehen, weshalb ein Allerheiligenbild, in dem die Anbetung des Lamm Gottes für die himmlische Herrlichkeit steht, als Vorlage für die 71. Figur gewählt wurde.

Auch der 68. Gegenwurf, die Verspottung der unbegreiflichen Höhe und Würde Christi, gibt keinen weiteren Aufschluss. Darin heißt es nur, die 71. Figur, welche die Majestät Christi aus der Offenbarung zeige, werde an anderer Stelle ausgelegt und sei zunächst nur als eine Erinnerung an die unaussprechliche Würde Christi zu sehen.¹³⁵⁶

Wenden wir uns daher dem Kontext zu, in der die 71. Figur erneut abgedruckt wurde. Dort ist wie angekündigt die Beischrift sogleich sehr viel aufschlussreicher.¹³⁵⁷ Der Leser erfährt zunächst, dass die Himmelsvision des Johannes für die 1. Artikel der Gegenwürfe 71

¹³⁴⁷ Erzengel sind seit 5. Jh. mit Diadembinden oder Diademen ausgezeichnet. Ihnen steht das göttliche Attribut zu, da sie als Wesen, die in Gottes Nähe leben und nach LK 1,19 an seinem Thron stehen, als königlich gelten; vgl. dazu Schiller 3, S. 175.

¹³⁴⁸ „Und ich sah: Ein gewaltiger Engel rief mit lauter Stimme: Wer ist würdig, die Buchrolle zu öffnen und ihre Siegel zu lösen?“

¹³⁴⁹ „Und die vier Lebewesen sprachen: Amen. Und die vierundzwanzig Ältesten fielen nieder und beteten an.“

¹³⁵⁰ Siehe Bellm 1962, S. 31, Figur 71. Zudem sind die dort gemachten Ausführungen zur Illuminierung des Holzschnitts und zu deren inhaltlichen Deutung fälschlich auf die 71. Figur bezogen. Tatsächlich beziehen sich diese Ausführungen auf die Figur der Dornenkrönung aus dem 68. Gegenwurf.

¹³⁵¹ Offb 4,9-11.

¹³⁵² Offb 5,8-9.

¹³⁵³ Offb 5,11.

¹³⁵⁴ Die Ältesten zählen zu den himmlischen Wesen wie die Engel; siehe dazu Schiller 5, Textteil, S. 43.

¹³⁵⁵ Fol. z5 ra.

¹³⁵⁶ Fol. ab1 va.

¹³⁵⁷ Fol. ac2 v-ac3 r.

bis 75 stünde: Die göttliche Majestät wurde verspottet, die wesentliche Wahrheit ist verleugnet worden, die großmächtige Obrigkeit ist verachtet worden, die unbegreifliche Wahrheit ist zu einem Toren gemacht worden, die Wohlredhaftigkeit ist verstummt.¹³⁵⁸

Die Auslegung beginnt dann mit einer symbolischen Auslegung der Himmelsvision. Wie so oft bei Fridolin jedoch nicht ausgehend vom Bild, sondern von der Bibel, wobei die Unterscheidung zwischen Bild und Text an einigen Punkten durchaus ineinanderlaufen kann. So stünden die vierundzwanzig Throne der Ältesten für die Bistümer in aller Christenheit, der große Thron, den die vier Lebewesen umgeben, für die Römische Kirche. Der Thronende sei Gott, die Alten die Bischöfe, die vier Lebewesen die Patriarchen von Jerusalem, Antiochia, Alexandria und Konstantinopel. Das geschlachtete Lamm bedeute Christus und das versiegelte Buch die verborgene Weisheit Gottes.

Fridolin wies bereits am Anfang der Auslegung darauf hin, dass er mehr „*schön ding zsetzen*“ wisse, als er dazu Platz hätte. So ist nun die Überleitung mit dem Wort „*kürtzlichen*“ so zu verstehen, dass er sich im Folgenden auf das Wesentliche konzentrieren und auf die Bedeutung der fünf Gegenwürfe in der Figur eingehen wolle.

Die Majestät Christi stellen die vier Lebewesen dar, die bei Tag und Nacht immerzu „Heilig, heilig, heilig ist der Herr, der Gott“ sangen.¹³⁵⁹ Das Ehren und Loben des Herrn durch den Gesang der Ältesten mit den goldenen Kränzen¹³⁶⁰ sowie mit den Harfen und Schalen¹³⁶¹, die zusammen mit den vier Lebewesen vor dem Lamm knien, stünde für das Beten, Singen und Loben im Gottesdienst zur Ehre des Herrn. Der Gesang der Engel¹³⁶² stünde für das rund um die Uhr stattfindende Loben der „englisch“ lebenden Kleriker. Das alles, beschließt Fridolin, bezeuge die Majestät Christi.

Die Wahrheit sei aus der Entsprechung der vier Lebewesen und der vierundzwanzig Ältesten mit den vier Evangelisten und den vierundzwanzig Büchern des Alten Testaments zu erkennen, wie der Heilige Hieronymus im *Prologus galeatus*¹³⁶³ belege.

Die Obrigkeit der Kirche verkörpere der Thronende, die Obrigkeit Christi das Lamm, welches das versiegelte Buch aus der Hand des Thronenden genommen hatte. Die Weisheit jedoch fände im aufgeschlagenen Buch ihre Entsprechung. Die einschüchternde Rede, wie jetzt die wohlige Rede bezeichnet wird, fände schließlich ihren Ausdruck in den „*plitzen und stymmen und donnerschlegen et cetera*“.¹³⁶⁴

Während jeder andere Gegenwurf eine motivische Entsprechung im Holzschnitt besitzt, scheint dies für den 75. Gegenwurf nicht mehr zu stimmen. Weder Blitz, Stimme noch Donner aus Offenbarung 4,5 ist in der Figur erkennbar. Interessant ist aber, dass Fridolin mit dem „et cetera“ auf die sieben Fackeln aus demselben Vers hinweist, die wiederum im Holzschnitt gezeigt werden: „Und sieben lodernde Fackeln brannten vor dem Thron.“ Diese Fackeln deutet Johannes als sie sieben Geister Gottes. Möglicherweise sind die es, die an Gottes Verstummen erinnern sollen. Vor allem im jüdischen Sprachgebrauch waren Geister und Engel auswechselbare Begriffe. So sind die sieben Geister ebenso als die Engel zu verstehen, welche vor Gottes Thron stehen (Offenbarung 4,5), um als Boten überallhin ausgesandt zu werden (Offenbarung 5,6).¹³⁶⁵ Wenn Fridolin die Wohlredhaftigkeit aus dem 75.

¹³⁵⁸ Fol. ac1 v.

¹³⁵⁹ Offb 4,8.

¹³⁶⁰ Offb 4,9-11.

¹³⁶¹ Offb 5,8-9.

¹³⁶² Offb 5,11.

¹³⁶³ Hieronymus Stridonensis: *Praefatio Hieronymi in libros Samuel et Malachim*, in: PL 28, Sp. 554-555; dass Hieronymus selbst seine Präfation mit dem berühmt gewordenen Namen „*Prologus galeatus*“ benennt, siehe ebd., Sp. 555-556.

¹³⁶⁴ Fol. ac2 vb-ac3 ra.

¹³⁶⁵ Schiller 5, S. 42; Lohse 1976, S. 15, 39; LexMA 3, Sp. 1905-1906.

Gegenwurf in der Auslegung nun als einschüchternd bezeichnet, dann, weil er der Bibel-exegese folgend in Blitz, Stimme und Donner das *Mysterium tremendum* erkennt.¹³⁶⁶

Einzelne Motive aus der *Maiestas Domini* werden folglich mit Begriffen aus den jeweiligen Artikeln belegt, sodass eine Zuordnung zu den Gegenwürfen 71 bis 75 außer Frage steht. Vor allem der Aspekt der göttlichen Majestät sticht dabei hervor, nicht zuletzt wegen des Motivs der *Maiestas Domini* selbst.

Weder die Beischrift noch die Auslegung gibt allerdings zu verstehen, wie die Figur auf den 68. Gegenwurf zu beziehen ist. Berücksichtigt man jedoch im unteren Bildfeld des Holzschnittes die drei zusammengenommenen Anbetungen aus der einleitenden Himmels-vision des Johannes, deren Lobpreisungen jeweils mit „Würdig“ angestimmt werden, dann fällt es nicht schwer, darin das Merkzeichen für den Artikel 68 I zu sehen, in dem die unbegreifliche Höhe und Würde Christi erörtert wird.

Insofern wird auch die 71. Figur nicht etwa als Lückenfüller wiederholt, sondern bewusst dort, wo sie zur Erinnerung an bestimmte Artikel zu dienen hat.

4.74 Die 46. Figur zum zweiten Mal

Nach der 71. Figur folgt im 68. Gegenwurf die Wiederholung der 46. Figur mit Christus, der die Füße seiner Jünger nicht nur aus Liebe und Demut, sondern auch in demütiger Dienstbarkeit wäscht, wie im Kapitel 4.47 gezeigt werden konnte. Insofern führt diese Anordnung vor Augen, wie die unbegreifliche Höhe und Würde, für die die 71. Figur hier steht, sich vor seinen Jüngern dienstbeflissen erniedrigt. Auf einer Doppelseite liegt der Fußwaschung dazu noch die Verspottung Christi in der 72. Figur gegenüber und verdeutlicht damit den Gräuel, mit dem die dienende Majestät misshandelt wird.

4.75 Die 72. Figur

Bei der 71. Figur solle man laut der Beischrift der unaussprechlichen Majestät und Würde Christi gedenken, dem alle Kreaturen unter anderem Lob schulden. Bei der Wiederholung der Figur 46 solle man sich seiner tiefen Demut und getreuen Dienstes erinnern. Aus der gegensätzlichen Betrachtung beider Figuren heraus, seiner unbegreiflichen Majestät und tiefsten demütigen Dienstbarkeit, leuchte und scheine schließlich die Größe des Unrechts, das ihm mit der Verspottung und Schmähung seiner Würde durch das Krönen, Grüßen, Niederknien, Anbeten und der anderen Zeichen der falsch verstandenen Majestät zugefügt wurde.¹³⁶⁷ Insofern wird diese Bildanordnung nicht nur dem Artikel 68 I von der Verspottung der unbegreiflichen Höhe und Würde Christi gerecht, sondern bezieht mit der Wiederholung der 46. Figur ein bedeutsames Element zur Steigerung der Andachtspraxis mit ein.

Da auch die Artikelauslegung die Beschreibung dieses „dialektischen“ Prozesses der Bildbetrachtung wiederholt, wird deutlich, wie wichtig es Fridolin ist, zunächst die Majestät gegen die Demut zu halten, um erst dann dem emotional bewegten Betrachter in einer unerwarteten Überbietung noch die Ungerechtigkeit vor Augen zu stellen, welche dem Erhabensten zuteil wurde. Folglich ist es nur stimmig, wenn vor allem die Auslegung des 68.

¹³⁶⁶ Schiller 5, S. 42.

¹³⁶⁷ Fol. z5 r.

Gegenwurfs eindrucksvoll bezeugt, wie sich Fridolin die andächtige Betrachtung in der Praxis vorstellt.¹³⁶⁸

In der Mitte eines tonnengewölbten Raumes sitzt Christus auf einem gezimmerten Podest erhöht auf einem Stuhl, während Schergen ihn als König verspotten. Vor ihm kniet eine Rückenfigur, die mit ihren Händen Grimassen zieht. Zwei andere Schergen knien ebenso in spöttischer Demut beiderseits des Stuhls und reichen Gottes Sohn je einen Stock als Zepter. Andere pressen mit zwei Stangen die Dornenkrone auf sein Haupt. Wiederum andere dreschen mit Knüppel und Stangen auf ihn ein oder verspotten ihn, indem sie einen Finger in den Mund legen. Im Hintergrund verfolgen zahlreiche Menschen das Geschehen, darunter am rechten Bildrand der bärtige Pilatus.

In diesen Motiven findet der Betrachter unzählige Ausgangspunkte für seine Andacht. Während Fridolin in der Verspottung vordergründig die Lästerung der königlichen Würde Christi erkennt, mahnt er dennoch: *„Doch magst du darynne die verspottung andrer wirdigkeit finden, wilt du es tief ergründen; und dz nit in einerley, sunder in mangerley wyse als mit worten und mit wercken, mit geperden, mit cleidungen, mit zeichen, mit peinen ... durch unzellich und unaussprechlich sach und umbstend der zeit, der stett, der personen ...“*¹³⁶⁹ Darauf folgt ein mehrseitiges Beispiel, wie die Andachtsanleitung praktisch umgesetzt werden kann.

4.76 Die 73. Figur

Auf einer Doppelseite liegen sich die Figuren 73 und 74 gegenüber. Die 73. Figur zeigt die Zurschaustellung Christi. Vor einer Stadtkulisse sieht man innerhalb eines ummauerten Hofes Christus eine Treppe vom links gelegenen Prätorium hinabgehen. Er trägt über seinen Schultern den Purpurmantel und hält mit seinen über Kreuz gefesselten Händen ein Stück des Mantels hoch, um seine Blöße zu bedecken. Pilatus steht hinter Christus auf dem Treppenpodest und weist mit einem Zeigegestus auf den Vorgeführten. Barabbas, dessen Hände auf den Rücken gebunden sind, läuft ebenso die Treppe hinab und befindet sich bereits in deren Mitte, wodurch er sich von der Menge abhebt, welche die Kreuzigung Christi fordert. Diese Forderung wird in den weit geöffneten Mündern Einzelner deutlich, die sich unter dem Volk hinter der Treppe befinden.¹³⁷⁰ Ein Soldat befindet sich bereits auf den unteren Treppenstufen und streckt seine Hände nach Christus aus, um ihn für die Kreuztragung in Empfang zu nehmen, wohingegen er Barabbas ignoriert. Unter der Treppe links unten im Bild liegt ein Hund¹³⁷¹, der an die Substruktion gekettet ist.¹³⁷²

Der Evangelist Johannes berichtet, nachdem die Juden die Freilassung des Barabbas gefordert hatten, führte Pilatus Christus vor das Volk und appellierte mit den Worten *„Ecce homo“* an ihr Mitleid. Doch die Priester und das Volk schrien: *„Kreuzige, kreuzige ihn!“*¹³⁷³

Besonders auffällig ist der breite Raum, den Barabbas auf der Treppe einnimmt, und wie er dadurch förmlich in den Vordergrund gerückt wird. Zudem wirkt Barabbas in den Mittelpunkt der Szene gestellt, da Christus mit Pilatus, der Soldat auf der Treppe sowie das

¹³⁶⁸ Siehe dazu das Kapitel 2.1.1.

¹³⁶⁹ Fol. ab1 v.

¹³⁷⁰ Vgl. z. B. Lüdke 2001, S. 272, Abb. 152b: In der *„Ecce homo“*-Tafel des Meisters der Gewandstudien, Straßburg um 1485/95, steht in weißen Lettern neben den schreienden Juden und Soldaten *„tolle, tolle crucifig(e)“* und *„crucifige eum“*.

¹³⁷¹ Vgl. zum Hund das Kapitel 4.65.

¹³⁷² Siehe zum *Ecce homo* auch RDK 4, Sp. 674-700, s. v. *„Ecce homo“* (Karl-August Wirth).

¹³⁷³ Joh 19,6.

zusammengedrückte Volk geradezu an die Ränder geschoben wurden. Wie bei den vorhergegangenen Untersuchungen der Holzschnitte scheint auch hier in der prominenten Stellung eine tiefere Bedeutung zu liegen. Neben diesen kompositorischen Besonderheiten sticht zudem die bloße Anwesenheit des Mörders ins Auge, da zumeist Christus ohne Barabbas vor das Volk geführt wird.¹³⁷⁴ Doch am deutlichsten lässt der Vergleich mit der Capestrano-Tafel (Abb. 78) die Heraushebung erkennen, da dort Barabbas noch im Hintergrund mit einem Strick um dem Hals steht.

Weniger auffällig ist das Fehlen der Dornenkrone auf dem Haupte Christi, was als Nachlässigkeit bei der künstlerischen Ausführung durchgehen könnte. Doch irritiert deren Abwesenheit umso mehr, wenn man die gegenüberliegende, szenisch verwandte Darstellung der Handwaschung des Pilatus mit einbezieht, wo Christus seine Dornenkrone wieder trägt.

Da Christus in der Figur bei der *Ostentatio*, die allein Johannes schildert, mit gefesselten Händen und Spottkleid erscheint, wird deutlich, dass der Zurschaustellung die Verspottung vorausgegangen sein muss; ganz in Anlehnung an die Evangelienharmonien wie den *Meditationes Vitae Christi*.¹³⁷⁵ Daher schildert der Evangelist Johannes ausdrücklich, dass Christus auch die Dornenkrone trug, als er dem Volk vorgeführt wurde.¹³⁷⁶

Bereits diese Überlegung zum Ablauf der Passion führt womöglich zum Grund der fehlenden Krone. Ein Betrachter, der mit den Evangelienharmonien einerseits und mit den Texten der Evangelien andererseits vertraut war, wird das Fehlen bei der Zurschaustellung im Sinne der Synoptiker, besonders des Evangelisten Matthäus erklärt haben. Matthäus nämlich schildert gegenüber Johannes eine andere Reihenfolge. Bei ihm folgen auf die Verhandlung vor Pilatus nämlich erst die Händewaschung und dann die Verspottung mit der Dornenkrönung.¹³⁷⁷

Demnach wäre ein ungekrönter Christus nach der Schilderung des Matthäus chronologisch vor der Verspottung anzusetzen. Nun zeigt die auf der Doppelseite gegenüberliegende Figur die Händewaschung des Pilatus, welche Matthäus schildert, nicht aber Johannes. Durch die Doppelseite wird also eine szenische Einheit erweckt, die es so gar nicht geben kann. Es hängt damit vom Blickwinkel ab, mit dem man sich der 73. Figur nähert. Aus der Sicht des Johannes bleibt das eigentliche Bildthema der Zurschaustellung unberührt, da nach den Evangelienharmonien häufig auf die *Ostentatio* die Händewaschung gezeigt wird.¹³⁷⁸

Aus der Sicht des Matthäus dagegen erhält Barabbas gegenüber Christus eine stärkere Betonung, wie sie auch die Figur formal wiedergibt. In der gegenüberliegenden Händewaschung ruft das Volk „Sein Blut komme über uns und unsere Kinder“¹³⁷⁹, wie dem einen Spruchband auf Lateinisch zu entnehmen ist. Dies ist somit der Moment, in dem Pilatus Barabbas frei lässt und den Befehl gibt, Christus zu geißeln und zu kreuzigen.¹³⁸⁰ Dies ist auch der Moment, den die 73. Figur zeigt. Barabbas läuft scheinbar unbekümmert die Treppe hinunter, während ein Soldat die Hände nach Christus ausstreckt, um ihn für die Verspottung in Empfang zu nehmen. Demnach fehlt die Dornenkrone, um in der johanneisch geprägten *Ecce-Homo*-Darstellung einen Bezug zur Schilderung des Matthäus herzustellen, um Barabbas zu betonen und als Kontrast zu Christus aufzuwerten, zumal Johannes die Freilassung des Barabbas nicht in der gleichen Breite schildert.

¹³⁷⁴ Siehe z. B. Zehnder 1990, Abb. 52, 172, 184, 240, 241, 243; Lüdke 2001, Abb. 4, 107f, 152b, 199c; Strieder 1993, Abb. 224, 373; Schiller 2, Abb. 262-268. Auf S. 86, Abb. 266 auch ein Bildbeispiel mit Barabbas, dort allerdings nahezu szenisch unmerklich mit dem Volk verschmolzen (Passionsaltar der Michaeliskirche in Hildesheim, 1520-1530).

¹³⁷⁵ Rock 1929, S. 228-230.

¹³⁷⁶ Vgl. Joh 19,4-15, bes. 5; siehe auch Schiller 2, S. 84-87.

¹³⁷⁷ Vgl. Mt 27. Siehe dazu auch RDK 4, Sp. 315, s. v. „Dornenkrönung Christi“ (Elisabeth von Witzleben).

¹³⁷⁸ Siehe allein den Zwickauer Marien- und Passionsaltar von Michael Wolgemut in Strieder 1993, S. 69, Abb. unten.

¹³⁷⁹ Mt 27,25.

¹³⁸⁰ Mt 27,26.

Zwei Episoden werden also zu einem Bild verarbeitet, wobei das Motiv der Dornenkrone offensichtlich dazu beiträgt, den jeweiligen Kontext der einzelnen Episoden in Erinnerung zu rufen, um die separaten Aussagen zu bedenken.

Das Bild auf der Capestrano-Tafel zeigt ebenso Christus ohne die Dornenkrone (Abb. 78). Hier fällt das Fehlen allerdings weniger auf, weil ein unmittelbarer Vergleich mit einer Handlungsfolge wie im Schatzbehälter fehlt. Es liegt jedoch die Vermutung nahe, dass auch auf der Tafel bereits Barabbas' Freilassung neben Christi Verurteilung angesprochen sein sollte.

Gemäß der Beischrift zur 73. Figur, in der Pilatus den Herrn vor das Volk führt, wird schließlich der Holzschnitt auf den Artikel 69 II bezogen¹³⁸¹, wonach der, der seine Ehre und Majestät vor der Öffentlichkeit verborgen hielt, als Hochstapler vor das Volk geführt wurde.¹³⁸² Entsprechend „entlarvt“ ihn die Figur mit dem „*Ecce homo*“ als schlichten Menschen. Interessant ist die Auslegung zum 2. Artikel, da dort explizit ausgeführt wird, dass Christus mit allen Zeichen des Spottes „*als mit der dornenkron und dem purpurleid*“ vorgeführt wurde.¹³⁸³ Mehrfach wurde darauf hingewiesen, dass die Auslegung des Textes nicht mit der Auslegung des Bildes unreflektiert ausgetauscht werden darf. Doch gerade weil die Krone in der Artikelauslegung genannt wird, wird dem Leser erst recht das Fehlen jener aufgefallen sein, zumal auch Johannes für die *Ostentatio* die Dornenkrone explizit erwähnt. Und so überrascht die weitere Beischrift auch nicht, wenn sie angibt, dass „*da auch der mörder barrabas steet zu einer erylnerung, das die iuden denselben zum leben und cristum zum tod geheischen haben*“, wie in den 2. Artikeln der Gegenwürfe 54 und 55 geschrieben stünde.

Zur Erinnerung seien die Gegenwürfe hier kurz wiederholt: Den Herrn wollte man töten, aber Barabbas leben lassen. In einer Parallele, die den inhaltlichen Kontext wiedergibt, heißt es auch, dass die Milde zum Tode verurteilt und ein Mörder dem Lebensspender vorgezogen wurde. Der andere Gegenwurf besagt, dass die Guttätigkeit verurteilt wurde¹³⁸⁴, und gibt im 2. Artikel die Unbilligkeit zu verstehen, mit der Christus, das höchste und würdigste Gut, Barabbas, dem Fass der Bosheit, gegenübergestellt wurde.¹³⁸⁵ Die entsprechende Auslegung gab dazu an, dass die beiden Gegenwürfe in drei Figuren enthalten seien. Nämlich in der 64. Figur, welche Christus und die Ehebrecherin zeigt, sowie in der Wiederholung der 39. Figur mit den Krankenheilungen. Nahezu zwei Kolumnen später kommt Fridolin dann auch auf die dritte Figur zu sprechen, nämlich auf die 73. Figur. Da sie nicht in diesem Kontext abgebildet wurde, sollte der Leser mit den Augen des Gemüts die Vorführung Christi betrachten und bei der Figur des Barabbas eben die 2. Artikel der Gegenwürfe 54 und 55 bedenken.¹³⁸⁶

Die Beischrift zur 73. Figur gibt also Barabbas unmissverständlich als ein Erinnerungszeichen für die genannten Artikel an. Dem entspricht auch die prominente Stellung des Barabbas in der Bildmitte sowie die ikonografische Finesse mit dem Motiv der Dornenkrone.

Die gestalterische Anlage der Figur als auch die Ankündigung im Text lässt weiterhin erkennen, dass sie ursprünglich für einen doppelten Abdruck im Schatzbehälter vorgesehen war. Offensichtlich hatte aber Fridolin den zweimaligen Abdruck unterbunden, um die narrative Abfolge der Holzschnitte mit den Passionsdarstellungen nicht zu stören; dies wäre eingetreten, wenn das *Ecce homo* erstens doppelt und zweitens im Zusammenhang mit der Ehebrecherin gezeigt worden wäre.¹³⁸⁷

¹³⁸¹ Fol. ab5 rb.

¹³⁸² Fol. ab4 vb.

¹³⁸³ Fol. ab5 ra.

¹³⁸⁴ Fol. u5 ra.

¹³⁸⁵ Fol. u5 va.

¹³⁸⁶ Ebd.

¹³⁸⁷ Siehe dazu auch das Kapitel 5.2.

4.77 Die 74. Figur

Auf einer Doppelseite gegenüber zeigt die 74. Figur wie zuvor erwähnt die Händewaschung des Pilatus.¹³⁸⁸ Ausführlich schildert der Evangelist Matthäus, wie Pilatus von den Juden gedrängt wurde, Christus zu verurteilen. Pilatus suchte aber nach einem Ausweg und wollte wie immer zum Passafest einen Gefangenen freilassen und stellte das Volk vor die Entscheidung: Christus oder Barabbas. Matthäus führt aus, dass selbst die Frau des Pilatus ihn beschwor, die Hände von Christus zu lassen. Pilatus stellt erneut das Volk vor die Wahl. Doch das Volk entschied sich für den Verbrecher und forderte für Christus: „Kreuzige, kreuzige ihn!“ Da Pilatus noch immer keinen Grund für eine Verurteilung finden konnte, forderte das Volk noch lauter seinen Tod. Pilatus sah, dass er nichts erreichte, und sprach dann erst das Urteil über Christus. Daraufhin ließ er Barabbas frei und gab den Befehl, Christus zu geißeln und zu kreuzigen.¹³⁸⁹

Matthäus schildert das Ringen des Pilatus um Christus und dessen Machtlosigkeit, weil das Volk beharrlich Barabbas dem Heiland vorzog. Dies greift der Holzschnitt mit den im Schatzbehalter einzigartigen Schriftbändern auf, welche in abgekürzter Form die Verse „*Innocens ego sum a sanguine huius*“¹³⁹⁰ sowie „*Sanguis eius super nos et super filios nostros*“¹³⁹¹ zitieren. Damit wird im Holzschnitt die Unschuld des Pilatus mit der Selbstverwünschung des Volkes, welches damit die Verantwortung übernimmt, gegeneinandergestellt.

Wie der Beischrift entnommen werden kann, steht die Selbstverwünschung des Volkes für den Artikel 70 II: Der die Menschen so hoch geachtet hatte, dass er sich für sie in den Tod gab, dessen Tod wurde so gering geschätzt, dass niemand eine Rache fürchtete.¹³⁹² Als das Volk „Sein Blut komme über uns und unsere Kinder“ schrie, nahm es aus Sorglosigkeit und Geringschätzung „kühn“ die Rache seines Blutes und unschuldigen Todes auf sich und sein Geschlecht.¹³⁹³

Mit dem Brauch der Händewaschung demonstriert Pilatus gemäß dem Buch Deuteronomium 21,6 seine Unschuld an Christi Tod¹³⁹⁴ und unterstreicht damit seine auf Latein wiedergegebenen Worte im Bild. Solch eine bildnerische Umsetzung der ebenso in Latein abgedruckten Selbstverwünschung des Volkes fehlt, obwohl diese die Hauptaussage darstellt. Niemand reißt wie in der 73. Figur den Mund auf. Während der Gelehrte den Gegensatz von der Unschuld des Pilatus sowie der Selbstverwünschung des Volkes in der 74. Figur ablesen konnte, war der Lateinunkundige auf die Doppelseite angewiesen, um über die Zurschaustellung und Freilassung des Barabbas sowie über die Verurteilung durch Pilatus zu einer ähnlichen Aussage zu kommen.

Es sei nochmals an die redaktionellen Grundsätze aus dem Kapitel 3.1 erinnert, wonach Figuren verschiedener Gegenwürfe zur Sicherstellung der Text-Bild-Einheiten nicht nahtlos aufeinanderfolgen sollten. Hier jedoch wurde auf eine Sperrung der Bilder verzichtet und vielmehr deren Gegenüberliegen forciert.

Wer allerdings auch mit dieser visuellen Hilfe nichts anzufangen wusste, dem blieb wiederum nur, die Inhalte aus dem Text auf die Bilder zu übertragen. Der Gelehrte dagegen

¹³⁸⁸ Vgl. Schiller 2, S. 73-76.

¹³⁸⁹ Mt 27,11-26.

¹³⁹⁰ Mt 27,24.

¹³⁹¹ Mt 27,25.

¹³⁹² Fol. ab6 va.

¹³⁹³ Fol. ac1 ra. Im Zusammenhang mit der Rache wird ebd. noch auf die Gegenwürfe 98 und 108 verwiesen.

¹³⁹⁴ Schiller 2, S. 73-76, bes. 73.

brauchte zur Erinnerung an den Artikel diesmal nur die Bedeutung der Figur aus dem Spruchband abzuleiten.¹³⁹⁵

4.78 Die 71. Figur zum zweiten Mal

In der Holzschnittfolge des Schatzbehalters steht an dieser Stelle die „*einundsiebzigste Figur zum anderen Mal*“, die in dieser Arbeit zusammen mit der Figur 71 im Kapitel 4.73 behandelt wird.

4.79 Die 75. Figur

Die beiden folgenden Fünfergruppen sind die letzten, welche noch mit Figuren bebildert sind. Die Figuren zeichnen sich durch die Besonderheit aus, keinen konkreten Artikeln mehr zugeordnet zu sein. Auch redaktionell wurden sie keinen bestimmten Textstellen beigelegt. Damit stellt sich die Frage, ob die Figuren überhaupt noch einer mnemotechnischen Aufgabe nachkommen oder anderen Zwecken dienen.

Einzige Ausnahme stellt die 82. Figur dar, da für sie noch Angaben über die Zugehörigkeit gemacht werden. Diese Information verliert jedoch an Wert, wenn man sieht, dass sie sowohl für die 1. wie auch für die 2. Artikel der Gegenwürfe 81 bis 85 steht. Dazu wird es unterlassen, bestimmte Motive aus der Figur mit konkreten Artikeln der Gegenwürfe in Verbindung zu bringen, wodurch die allgemeine Zuordnung plakativ bleibt.

Aber auch inhaltliche Beobachtungen lassen eine neue Ausrichtung der Figuren erkennen. Deutlich wird dies besonders an der 86. Figur, welche eine tendenzielle Unabhängigkeit der Bilder von den Artikeln belegt. Sie zeigt Salomo bei einem Fest, was die Wollust symbolisiere und in Kontrast zur 87. Figur mit der Kreuzigung gestellt wurde. Gemäß der antithetischen Konzeption der Gegenwürfe muss die Kreuzigung zum 2. Artikel gehören, wodurch für die Wollust als Antithese nur noch der 1. Artikel bliebe. Mit Blick auf Christi Würde, für welche die 1. Artikel stehen, wäre dies aber ein Widerspruch in sich. Immerhin stellt auch der 84. Gegenwurf klar, dass Christus niemals Wollust gesucht habe.¹³⁹⁶ Demnach steht die Figur für keinen konkreten Artikel mehr. Somit kann sie auch nicht mehr als Memorierhilfe dienen. Im Grunde stellt sie nur noch ein Kontrastmittel dar, welches in Fridolins Sinn dazu dient, Gegensätze schärfer hervortreten zu lassen. Dieser Konzeptwechsel erfolgt nicht zufällig in einem Abschnitt, in dem die Passion Christi mit den Kreuzepisoden ihrem Höhepunkt entgegengeht.¹³⁹⁷

Die vorletzte bebilderte Fünfergruppe trägt den Kolummentitel „*Von der erbermdlichen auszfurung unsers herren*“.¹³⁹⁸ Ebenso die Einleitung in diese Fünfergruppe hebt auf die Ausführung des Herrn ab.¹³⁹⁹ Die fünf Gegenwürfe schließlich behandeln zu-

¹³⁹⁵ Offensichtlich setzt Fridolin hier eine Feststellung um, die er bei der 61. Figur getroffen hatte. Denn er bemerkt zur Anklage Christi vor Pilatus, dass eben diese Anklage ebenso im Bild berücksichtigt werden müsse, da man diese nur mit „Buchstaben malen könne“; vgl. fol. u1 ra sowie das Kapitel 4.62.

¹³⁹⁶ Fol. ad3 vb.

¹³⁹⁷ Ebenso Ulrike Heinrichs-Schreiber sieht eine Lockerung zwischen Texten und Bildern, wenn es um den eigentlichen Passionszyklus geht; siehe dazu Heinrichs 2007, S. 32.

¹³⁹⁸ Fol. ac4 v-ad2 r.

¹³⁹⁹ Fol. ac4 va.

sammengenommen die Gegenüberstellung, dass Christus die Menschen aus dem Jammertal ins Himmelreich, die Menschen aber Christus aus Jerusalem zur Schädelstätte geführt hätten. Die einzelnen Gegenwürfe beleuchten dabei lediglich unterschiedliche Aspekte¹⁴⁰⁰:

Gegenwurf 76: Der seine Auserwählten aus der babylonischen Stadt¹⁴⁰¹ in das geistliche Jerusalem geführt hat, der ist aus der irdischen Stadt Jerusalem ausgeführt worden.

Gegenwurf 77: Der die Seinen aus der Hölle in sein Erbteil¹⁴⁰² einführt, der ist aus seinem eigenen Erbe¹⁴⁰³ ausgestoßen worden.

Gegenwurf 78: Der uns aus der Gesellschaft der Teufel und Verdammten in die Gesellschaft der Engel führt, wurde mit Bösewichten und Mördern ausgeführt.

Gegenwurf 79: Der die Seinen von den Schandzeichen¹⁴⁰⁴ zu den Siegeszeichen¹⁴⁰⁵ geführt hat, wurde zum „peinlichen, lästerlichen Galgen“ des Kreuzes ausgeführt.

Gegenwurf 80: Der uns als Kinder Gottes in das Himmelreich eingeführt hat, wurde unter dem Zeichen des Mördergalgens¹⁴⁰⁶ zu der verleumdeten Stelle ausgeführt.

Mit einer Ausnahme berühren nun alle folgenden Bildthemen den Oberbegriff des Ein- bzw. des Ausführens. Eröffnet wird die Fünfergruppe mit einer Doppelseite, welche unter den Darstellungen zum barmherzigen Samariter das Einführen des Verwundeten in den Stall zeigt. Die 77. Figur gibt eine Prozession wieder, die eine Kirche verlässt, aber die Aufnahme eines Pilgers in die Kirche und Gemeinschaft Christi durch die Taufe meint. Die 78. Figur zeigt Christi Höllenfahrt und die Befreiung der Gerechten aus der Hölle sowie die 79. Figur deren Aufnahme ins Himmelreich. Auf einer weiteren Doppelseite stehen sich schließlich König Salomo, der glorreich in Jerusalem einzieht, und Christus, der das geschulterte Kreuz aus Jerusalem hinausschleppt, in den Figuren 80 und 81 gegenüber. Aufgrund dieser oberflächlichen Betrachtung kann durchaus festgestellt werden, dass die Holzschnitte in einem plausiblen Zusammenhang mit den Gegenwürfen stehen.

Daher erscheint die 75. Figur zunächst merkwürdig, da sie überhaupt kein Motiv des Führens enthält, sondern den Überfall aus der Parabel des barmherzigen Samariters zeigt. Zudem existieren in der Bildtradition zum barmherzigen Samariter etliche Werke, welche den Überfall zusammen mit den anderen Szenen in einem Bild zeigen.¹⁴⁰⁷ Warum also nicht auch der Schatzbehälter? Oder aber warum nicht eine Darstellung wählen wie im *Speculum humanae salvationis*? Darin wird im Bild des barmherzigen Samariters ganz auf die Szene des Überfalls verzichtet (Abb. 79). Der Schatzbehälter aber gibt diese wieder. Und dazu noch in einem eigenen Holzschnitt, obwohl sich Fridolin, wie er öfter beteuert, des Buchumfangs wegen einschränken musste. Weswegen also wird der Überfall mit einem eigenen Holzschnitt betont, der scheinbar thematisch überflüssig ist und weder eine Ein- noch eine Ausführung beinhaltet?

¹⁴⁰⁰ Fol. ac4 v.

¹⁴⁰¹ *Per definitionem* fol. ad1 va beherbergt die Stadt Babylon eine Sammlung derjenigen, die unter der Gewalt des Bösen stehen.

¹⁴⁰² Das ist das himmlische Jerusalem; siehe fol. ac5 ra.

¹⁴⁰³ Die Stadt Jerusalem; siehe dazu fol. ac5 rb.

¹⁴⁰⁴ Das ist der ewige Tod; siehe dazu fol. ac5 ra, bes. letzter Absatz.

¹⁴⁰⁵ Das sind die Sakramente; vgl. fol. ac5 ra.

¹⁴⁰⁶ Zur Bedeutung des Galgens, der schon im 79. Gegenwurf genannt wird, ist die Formulierung des Apostels Petrus aus der Predigt über die Taufe des Kornelius zu kennen, dass Christus „an den Pfahl“ gehängt wurde (Apg 10, 39). Durch die Sachparallele in Dtn 21,23 wird überliefert, dass ein Gehenktter nicht nur ein todeswürdiges Verbrechen begangen hat, sondern auch „ein von Gott Verfluchter“ ist. Siehe auch Grimm 4, Sp. 1171, s. v. „Galgen“. Zur Hinrichtung mit dem Galgen als eine besonders schändliche Straftat siehe LexMA 4, Sp. 1085-1086, s. v. „Galgen“ (W. Schild). Übrigens wurde schon im 1. Gegenwurf fol. f6 ra das Kreuz als Schande bezeichnet und der Krone der göttlichen Majestät gegenübergestellt; siehe dazu das Kapitel 4.1.

¹⁴⁰⁷ Vgl. die Abbildungen in Hosoda 2002.

Die 75. Figur zeigt in einer aufsteigenden, wild bewachsenen Landschaft entlang eines gewundenen Weges das Opfer des Raubes am Boden liegen. Es wird von fünf bewaffneten Räubern bedrängt, von denen zwei mit Schwert und Dolch auf ihn einschlagen bzw. einstecken. Hinter dieser unwirtlichen Gegend erhebt sich ein Felsmassiv, an dessen abfallender Seite rechts am Bildrand eine Festung mit Unterstadt liegt. Bevor nun aber inhaltliche Überlegungen angestellt werden können, ist es notwendig, erst noch die gegenüberliegende Figur zu betrachten.

4.80 Die 76. Figur

Offensichtlich einem Perspektivenwechsel ist es geschuldet, dass in der 76. Figur auf der gegenüberliegenden Seite eine andere Stadt im Hintergrund gezeigt wird. Der Übergang von Jerusalem nach Jericho kommt darin zum Ausdruck. Im Vordergrund liegt das um die Gugel beraubte Opfer noch immer am Wegesrand, allerdings nun spiegelbildlich zur vorherigen Figur. Neben ihm kniet der Samariter mit einer Weinflasche in der Hand. In einer simultanen Darstellung treffen wir ihn wieder im Vordergrund an. Auf einem Esel transportiert er den Verwundeten in eine Herberge. Zuletzt wird noch gezeigt, wie ein Priester und ein Levit an der Herberge vorüber- und aus der Bildfläche hinauszuziehen scheinen.

In einer kontinuierenden Erzählweise¹⁴⁰⁸ wird somit auf der Doppelseite die Geschichte des barmherzigen Samariters wiedergegeben: „Ein Mann ging von Jerusalem nach Jericho hinab und wurde von Räubern überfallen. Sie plünderten ihn aus und schlugen ihn nieder; dann gingen sie weg und ließen ihn halb tot liegen. Zufällig kam ein Priester denselben Weg herab; er sah ihn und ging weiter. Auch ein Levit kam zu der Stelle; er sah ihn und ging weiter. Dann kam ein Mann aus Samarien, der auf der Reise war. Als er ihn sah, hatte er Mitleid, ging zu ihm hin, goss Öl und Wein auf seine Wunden und verband sie. Dann hob er ihn auf sein Reittier, brachte ihn zu einer Herberge und sorgte für ihn. Am andern Morgen holte er zwei Denare hervor, gab sie dem Wirt und sagte: Sorge für ihn.“¹⁴⁰⁹

Zurück zur Frage, warum nicht auf die 75. Figur verzichtet wurde. Mehrfach interpretiert die patristische Exegese die Parabel mit dem Samariter als eine die Einheit von Altem und Neuem Testament exemplifizierende Allegorie von Sündenfall und Erlösung.¹⁴¹⁰

Deutlich macht dies vor allem die *Bible moralisée*, welche die einzelnen Szenen der Parabel in vier Medaillons darstellt. So wird der Überfall in dem Sinn kommentiert, dass der überfallene Mann das Menschengeschlecht bedeute, das in Adam durch die Sünde von der Höhe des Paradieses zur Hinfälligkeit dieses Lebens herabgestiegen sei. Der Priester und der Levit konnten nur die Sünden anzeigen, aber nicht von ihnen befreien. Zum Samariter jedoch heißt es: Das Lasttier, auf das er den Verwundeten legte, ist das Fleisch Christi, als er das Menschengeschlecht am Kreuz erlöste. Der Stall ist die gegenwärtige Kirche, wo die Wanderer gelabt werden, die in das ewige Vaterland heimkehren. Der Herbergswirt wird schließlich als fürsorgender Würdenträger der Kirche bezeichnet.¹⁴¹¹

In die gleiche Richtung geht die Auslegung Fridolins. Zunächst paraphrasiert er die Parabel, um anschließend deren Sinn zu erschließen. Wohlgermerkt den Sinn der Parabel, nicht den der Figur! Jerusalem stünde für das Paradies und Jericho für die Erde. Die Räuber für das Böse, das Geraubte für die Unsterblichkeit und Unschuld, die Wunden für die

¹⁴⁰⁸ Vgl. Bock 1991, S. 87 zur erzählerischen Ausführlichkeit.

¹⁴⁰⁹ Lk 10,30-35.

¹⁴¹⁰ LexMA 7, Sp. 1337-1338, s. v. „Samariter, barmherziger“ (D. Gerstl).

¹⁴¹¹ Vgl. dazu Hosoda 2002, S. 59-61 und 108-112.

Schwächen der menschlichen Natur wie Unwissenheit oder Sündhaftigkeit. Der Priester und der Levit für das Alte Testament, welches dem Menschen nicht zum Heil dienen konnte, der Samariter aber für Christus. Wein und Öl für die Sakramente, das Reittier für Christi Schulter, der Stall für die Kirche und der Wirt für die Kirchenoberen.¹⁴¹²

Die *Patrologia Latina* gestattet es, den Kern dieser Interpretation in Abhängigkeit mit der 34. Homilie des Origines¹⁴¹³ zu sehen, welche von Fridolin um einige Auslegungen aus Augustinus' *Quaestiones in Evangelium secundum Lucam*¹⁴¹⁴ bereichert worden sein muss, wie einige wörtliche Übernahmen daraus erkennen lassen.¹⁴¹⁵ Vermutlich griff aber Fridolin sogar auf eine Glosse zurück, welche beide genannten Quellen bereits kompiliert hatte.

Indem Fridolin so oder so den Kirchenlehrern folgt, auch wenn er nicht eigens auf sie hinweist, bleibt er in der traditionellen Exegese, welche im Überfall des Menschen und im Vorbeigehen des Samariters den Sündenfall und die Erlösung angesprochen sieht.

Demnach polarisieren auch beide Figuren die Themen Sündenfall und Erlösung. Die 76. Figur alleine hätte nur als exemplifizierende Illustration des Einführens gedient. Die Darstellung des Überfalls, der nichts zum übergeordneten Thema beiträgt, übernimmt somit die Funktion eines Fingerzeiges, um auf tiefer gehende Inhalte aufmerksam zu machen. Neben dem literalen Sinn der Barmherzigkeit soll auch deren allegorischer Sinn erkannt werden. Hier versorgt nicht nur ein Samariter einen verwundeten Mann mit Öl, Wein und einer Herberge, sondern auch Christus mit den Sakramenten und der Kirche.

Dabei wird der Gedanke der Erlösung besonders durch das Motiv des Verwundeten auf dem Esel angesprochen. Denn im allegorischen Sinn ist der Esel die Schulter Christi, der die „plödigkeit und tödlichkeit und gnugthuung für unser sünd auff sein tyer, dz ist auff seinen rucken auff seinem heiligen leib, genummen“¹⁴¹⁶ hat. Damit stehen die Sünden der Menschheit, die Christus auf seine Schulter nimmt, formal im Vordergrund. Man bedenke, dass die Motive im Vordergrund bisher immer eine herausgehobene Bedeutung im Schatzbehälter erhielten.

In den Beispielen der abendländischen wie byzantinischen Kunst, der Buch-, Glas- und Wandmalerei sowie des Kunsthandwerks, die Ayako Hosoda zusammengetragen hat, ist das überfallene Opfer auf einem Esel stets sitzend oder reitend zu sehen.¹⁴¹⁷ Neben den früh- und hochmittelalterlichen Werken ist diese Beobachtung auch noch in spätmittelalterlichen und sogar neuzeitlichen Werken anzutreffen.¹⁴¹⁸

Allein die auf 1490 bis 1510 datierte Malerei auf der Rückseite des Chorgestühls des Lübecker Domes zeigt auf einer von sechs Bildtafeln das Opfer über dem Rücken des Esels liegend (Abb. 80).¹⁴¹⁹ Allerdings ist die Komposition der Bildtafel der 76. Figur so ähnlich, dass die Tafel als eine Kopie nach dem Schatzbehälter angesehen werden kann.

Indem der Schatzbehälter das Opfer wie einen Sack über den Eselsrücken legt, fällt dieses Motiv durch die Gestaltung wie auch durch die großzügige Komposition geradezu ins Auge. Am Ende der Fünfergruppe steht schließlich die Figur der Kreuztragung (Figur 81),

¹⁴¹² Fol. ac3 r. Siehe ebenso die zusammengestellten Exegesen in Hosoda 2002, S. 23-30.

¹⁴¹³ Siehe dazu Hieronymus Stridonensis: *Translatio Homiliarum XXXIX Origenis in Evangelium Lucae, ad Paulam et Eustochium*, in: PL 26, Sp. 291-294.

¹⁴¹⁴ Vgl. Augustinus Hipponensis: *Quaestionum Evangeliorum Libri Duo Liber Secundus. Quaestiones in Evangelium secundum Lucam, XIX*, in: PL 35, Sp. 1340-1341.

¹⁴¹⁵ So etwa die Feststellungen, dass dem Menschen die Unsterblichkeit geraubt wurde oder dass das Alte Testament nicht zum Heil der Menschen dienen konnte, siehe dazu ebd.

¹⁴¹⁶ Fol. ac3 rb.

¹⁴¹⁷ Hosoda 2002, Kat. 2-11, 13-14, 16, 19-23, 52-54, 59-60.

¹⁴¹⁸ Metzsch 1998, S. 23, Abb. 18d (Gemälde von Wilhelm Schirmer [1807-1863]), S. 75, Abb. 51 (Fassadenmalerei am Rathaus zu Ulm, um 1540. Entwürfe vermutlich aus dem Umkreis von Hans Schäußelein. Ausführung hat möglicherweise Martin Schaffner vorgenommen). Siehe auch LCI 4, Sp. 24-26, s. v. „Samariter, barmherziger“.

¹⁴¹⁹ Vgl. Rathgens 1986, S. 215, Abb. 2, S. 216 und 218-219 sowie Metzsch 1998, S. 83, Abb. 57.

nach deren Gegenwurf Christus die Menschen als Gottes Kinder in das Himmelreich einführte, während er mit dem Galgen des Kreuzes zur Schädelstätte hinausgeführt wurde. Was anderes als eine Allusion an die Kreuztragung stellt der Lasteneseel in diesem Zusammenhang dar? Was anders sollte darin zum Ausdruck kommen als die Antithese, wonach Christus den Menschen in das himmlische Jerusalem führt, während der Mensch Christus aus Jerusalem auf die Schädelstätte führt? Dies schließlich ist auch der Tenor der ganzen Fünfergruppe.

Indem Fridolin eine gängige Exegese der Parabel im Text anführt, vermag der Laie ähnlich einem Gelehrten, der mit dieser Exegese womöglich längst vertraut war, die beiden Bilder auch in ihrer allegorischen Dimension aufzufassen. Und dadurch eben auch eine Erklärung für den Abdruck der 75. Figur zu finden, die sonst völlig unvermittelt in der Bildfolge stünde.

4.81 Die 77. Figur

Wie in den beiden Figuren zuvor verfolgt Fridolin auch in den anderen Figuren hintergründige Absichten. Ähnlich wie die Figuren 13 bis 22 werden auch die Figuren dieser Fünfergruppe mit einer doppelten Bedeutung belegt, um einerseits über die Figuren dem Leser eine Hilfe zum konkreten Verständnis und zur Erinnerung der entsprechenden Artikel zu bieten. Um aber andererseits auch tiefer gehende Aspekte zu beleuchten, die nicht unmittelbar für die jeweiligen Artikel stehen. In dieser Hinsicht stellt die Figur hier sogar eine Besonderheit dar. Noch im Zusammenhang mit der Auslegung der Figuren mit den Samariter-Szenen vergleicht er nämlich das Beherbergen des Opfers mit dem Einführen in die Kirche und verweist dazu auf die 77. Figur, die auf eine herrliche Weise die Einführung in die Christenheit zeige. Die Priester, welche den würdigsten Teil der christlichen Kirche stellen, kommen darin mit Christus einem Pilger entgegen, um ihn in die Kirche aufzunehmen.¹⁴²⁰

Demnach ist die 77. Figur nicht einmal mehr als eine visuelle Hilfe für einen Artikel vorgesehen, sondern als ein bildlicher Kommentar für die voranstehenden Figuren. Fridolin liegt es am Herzen, mit der 77. Figur die Umstände des Einführens aufzugreifen, die in den Samariter-Bildern nicht dargestellt werden konnten. Anders als zum Beispiel die 13. Figur, welche mittels einer Allusion auf das Opfer eines Erstgeborenen im Kontext der Auslösung verweist, zieht er hier einen eigenen Holzschnitt heran, der eine Prozession zeigt und thematisch weder das Ausführen Christi noch ein Motiv des Einführens enthält. Dies allein belegt einmal mehr die supplementäre Funktion mancher Holzschnitte, der nur mittelbar mit den Artikeln in Verbindung gebracht werden kann.

Die 77. Figur wird von einem Kirchenbau dominiert, der die gesamte obere Hälfte des Holzschnittes einnimmt. Aus der Kirche zieht über eine Rampe eine Prozession nach draußen in die untere Bildhälfte. Die Prozession wird anstelle eines Vortragekreuzes vom leibhaftigen Christus angeführt, dem zwei Fahnenräger mit einer Gruppe unbestimmter Männer folgen. Zwei weitere Fahnenräger setzen die erste Gruppe von der zweiten Gruppe ab, welche sich eindeutig aus Klerikern zusammensetzt. In steigender Hierarchie sieht man Priester, Bischöfe, Kardinäle sowie zuletzt den Papst, der gerade im Begriff ist, durch das Portal zu schreiten. Während der Papst eine Monstranz vor sich hält, führen die anderen Würdenträger jeweils ein Reliquiar mit sich. Christus trifft am rechten Bildrand auf einen durch Stab und Jakobsmuschel ausgewiesenen Pilger, den er die Arme schließt.

Eine oberrheinische Zeichnung aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zeigt eine vergleichbare Prozession, die ebenfalls aus einer Kirche auszieht. Allerdings bildet dort das

¹⁴²⁰ Fol. ac3 rb.

Christuskind mit dem Allerheiligsten in einer Monstranz den Abschluss und der Festzug selbst kommt weniger prunkvoll als in der Figur daher (Abb. 81).¹⁴²¹ Dagegen kommt in der 77. Figur in Anbetracht der Würdenträger und der zur Schau gestellten Reichtümer wie schon in der Beischrift die „*herrliche Weise*“ zum Ausdruck, auf die der Pilger in die Christenheit aufgenommen wird. Die Auslegung der Figur betont dazu, dass die Prozession die Gnade und Ehre offenbare, die die Kirche den Eintretenden entgegenbringe.¹⁴²² Der Tenor liegt damit ganz auf der Herrlichkeit, der Gnade und Ehre, welche Christus dem Menschen erbieht.

Statt eines konkreten Einführens begegnet man hier nun aber vielmehr einer Aufnahme eines Pilgers, der auch etymologisch als ein Fremder zu verstehen ist.

Wohl, weil Fridolin die Einwände seiner Leser kannte, die aufgrund der Konzeption und des Kontextes der Fünfergruppe ein Motiv des Einführens erwartet haben dürften, führt er noch die Taufe als geistige Wiedergeburt in göttlicher Kindheit aus¹⁴²³, welche den Täufling aus dem Stand der Verdammnis in den Stand der Gnade hebt, unter die Kinder Gottes aufnimmt, zum Miterben Christi macht, der das Haupt des Leibes ist, in dem der Täufling zu seinem Glied wird.¹⁴²⁴

In Anlehnung an die Parabel mit dem Samariter sehen wir zudem Christus, der aus einer mit Zinnenmauer bewährten Kirche als dem himmlischen Jerusalem auf die Erde kommt, um einen Pilger in der Fremde dieser Welt in seine Arme zu schließen, quasi zu vereinnahmen.¹⁴²⁵ Am Schluss der Auslegung der Figur schreibt Fridolin noch: Christus habe eines „*herten und ... schentlichen tods sterben [wollen], das wir also erlich zu dem götlichen adel und dem leben der ewigen seligkeit auß seinem hertzen geporn würden.*“¹⁴²⁶ Die begriffliche Gegenüberstellung von Schande und Ehre lässt nochmals erkennen, worauf die 77. Figur hinaus möchte. Diesen supplementären Gedanken für die folgenden Figuren zu berücksichtigen, lohnt sich, da Fridolin in der Auslegung des 80. Gegenwurfs, die im Buch der Figur um ein Blatt vorausgeht, eben zwei Aspekte der Kreuztragung beleuchtet:

*„Wider solliche gnedige entladung und entledigung der lesterlichen schandtzeichen untter den wir zu dem ewigen tod geführt würden, wenn uns cristus verliesse, hat man sich nit lassen benügen, (1.) das man den herren außs seiner sundrer königlichenn bischofflichen richterlichen stat ... mit den mördernn an die statt, da man die bößwicht richtet, außgefüret hat, (2.) sunder man hat auch ym zu einer sundernn schmahheit unnd schand seinen eigenn galgen ... auff sein achseln gelegt als einem ubertreffenlichenn außpund und haubt aller bößwicht“*¹⁴²⁷

Inwiefern dieser Charakterisierung eine gesteigerte Bedeutung zukommt, lässt der Anfang der Auslegung zu 80 I erkennen, wonach Christus den Menschen die anhängenden Zeichen ihrer großen Schande abgenommen habe, welche sie wie einen Galgen um den Hals trugen. Die Schande bestehe in der Ursünde, in den schlechten Neigungen der Menschen wie Bosheit und Ungehorsam sowie in dem daraus resultierenden ewigen Tod. Wie ein Zeichen trage der Mensch den ewigen Tod und dessen Ursache am Hals wie ein Verbrecher die Schandstrafgeräte. So sei es in einigen Orten gebräuchlich, zu Tode verurteilten Straftätern Geräte oder

¹⁴²¹ Siehe Rowlands 1993, Bd. 1, S. 18, Nr. 30; Bd. 2, Tafel 22, Abb. 30.

¹⁴²² Fol. ac5 va.

¹⁴²³ In diesem Zusammenhang werden „Tote“ erwähnt, unter denen laut Grimm 21, Sp. 906, s. v. „Tot, Tote“ die Taufpate bzw. Patenkinder zu verstehen sind.

¹⁴²⁴ Fol. ac5 v.

¹⁴²⁵ Die Auslegung zum Artikel 80 I führt einige Bibelstellen als Belege an, Kinder Gottes zu sein. Unter diesen Belegen wird auch Eph 2,19 genannt, aber nicht zitiert. Dabei könnte dieser Vers Pate für den Hauptgedanken des Bildes gestanden haben: „Ihr seid also jetzt nicht mehr Fremde ohne Bürgerrecht (man denke an den Pilger), sondern Mitbürger der Heiligen und Hausgenossen Gottes.“

¹⁴²⁶ Fol. ac5 vb.

¹⁴²⁷ Fol. ac5 rb.

Zeichen, durch die sie den Tod verschuldet haben, um den Hals zu hängen oder auf den Rücken zu legen; in früheren Zeiten habe man Dieben, die nicht wirklich gehängt werden sollten, zur Verspottung einen „Galgen“ auferlegt. Daher nenne man auch jemanden, den man lächerlich machen wolle, einen Galgenträger.¹⁴²⁸ In Übereinstimmung mit der allgemeinen Auffassung, im Erhängen einen unehrenhaften Tod zu sehen, führt auch Fridolin den Galgen als ein Schandzeichen an.¹⁴²⁹

Diesen schändlichen, todbringenden Galgen, also den ewigen Tod, hat aber nun Christus dem sündigen Menschen vom Hals genommen und ihm stattdessen die Zeichen der Sakramente umgehängt. Dadurch wurden die Menschen zu Gottes Kindern und Bürgern des himmlischen Jerusalems gemacht.¹⁴³⁰ In diesem Sinn ist auch das Ende einer anderen Auslegung zu verstehen: Christus wurde *„auß ir [Jerusalem] so yemerlich, so schentlich und so cleglich beschwert mit unsern sünden unnd schanden, die er an dem galgen des creutzs trug (das er uns von den sünden entladen in seins vaters reich mit eren möchte füren), außgeführt ward.“*¹⁴³¹

Mit dem vordergründigen Thema des Ein- und Ausführens geht demnach der Gegensatz von Ehre und Schande einher. Oder thematisch zusammengefasst: hier stehen sich das ehrenvolle, ewige Leben und das schändliche Sterben gegenüber. Nur unter diesem Aspekt erhält auch die Wiedergabe der 77. Figur einen Sinn. Während die Figuren mit dem barmherzigen Samariter schildern, wie Christus die Sünden der Menschen auf sich lädt und diese in den Himmel einführt, beleuchtet die 77. Figur allein die Umstände. Der Mensch wird feierlich und mit allen Ehren in die Christenheit aufgenommen. Die nachfolgenden Figuren mit der Hölle und dem Himmel werden schließlich eine schamhafte Eva neben eine ehrenhafte stellen. Und zuletzt wird Salomo unter Jubel in seine Stadt einziehen, während allem dem die schandhafte Ausführung in der 81. Figur gegenübersteht. Der vordergründige Gegensatz des Ein- und Ausführens wird somit in all diesen Figuren um einen hintergründigen, an den Gerechtigkeitsinn appellierenden Aspekt bereichert, der die grenzenlose Ungerechtigkeit für eine intensivere Andacht herausstellt.

4.82 Die 78. Figur

Auf die Rückseite der Prozession folgt die 78. Figur, welche die Höllenfahrt Christi zeigt.¹⁴³² Christus steht mit dem Kreuzstab vor der Hölle als einer flammenden Burg¹⁴³³, deren Tore zerbrochen am Boden liegen.¹⁴³⁴ Unter einem geborstenen Torflügel liegt der besiegte Hades. Im Tor knien die Voreltern und die Gerechten des Alten Testaments. Zuvorderst Adam, den Christus am Handgelenk packt, sowie Eva, welche ihre Blöße mit einem Blätterbündel bedeckt.¹⁴³⁵ Meist trifft man die Stammutter bei ihrer Befreiung ohne Attribute an¹⁴³⁶, selten mit einem Apfel in der Hand als Hinweis auf die Ursünde¹⁴³⁷. Oder eben mit der

¹⁴²⁸ Fol. ac4 v-ac5 ra. Siehe auch LexMA 7, S. 1439, s. v. „Schandstraßengeräte“ (W. Schild).

¹⁴²⁹ Siehe dazu und zum Begriff des Galgens auch die Anmerkung im Kapitel 4.79.

¹⁴³⁰ Fol. ac5 ra.

¹⁴³¹ Fol. ac5 va. Vgl. auch die ähnliche Formulierung aus dem oberrheinischen Traktat „Do der minnenklich got“; zitiert in Lüdke 1996, S. 80.

¹⁴³² Siehe dazu LCI 2, Sp. 322-331. Bock 1991, S. 174 spricht im Zusammenhang mit der 78. Figur von einer beredten, fantasievollen Umsetzung der begleitenden Worte.

¹⁴³³ Vgl. Schiller 3, S. 59.

¹⁴³⁴ Vgl. zur Höllenfahrt auch Erffa I, S. 202 ff.

¹⁴³⁵ Vgl. auch Schiller 3, S. 44.

¹⁴³⁶ Siehe z. B. die Befreiung der Stammeltern aus der Vorhölle in der *Consolatio Peccatorum* des Jacobus de Thermo (Augsburg: Günther Zainer, 1472) in: TIB 80, S. 95, Nr. 1472/ 110.

Hand vor der Blöße wie im Skizzenbuch.¹⁴³⁸ Entsprechend auffällig erscheint also im Holzschnitt ihr Blätterbündel, mit dem auf die Sündhaftigkeit der Menschen oder, in Fridolins Sprachgebrauch, auf die Schande der Menschen hingewiesen wird. Damit wird wie im Text auch im Bild an die heilsgeschichtliche Bedeutung der Höllenfahrt erinnert: an die Errettung der in Sünde gefallenen Menschheit.

4.83 Die 79. Figur

Auf einer Doppelseite liegt der Höllenfahrt nun die Himmelfahrt Christi mit den Befreiten gegenüber. Das Bild ist in zwei Zonen gegliedert. In der unteren Zone steht Christus auf einem Wolkenfeld umgeben von den noch immer nackten Gerechten aus der 78. Figur.¹⁴³⁹ Christus steht frontal zum Betrachter mit Segenshand und Siegeskreuz. Gegenüber dem vorherigen Bild ist er nun würdig gekleidet. Unter seinem Mantel trägt er eine Tunika und auch der Kreuznimbus ist aufwendiger gestaltet. Die Gerechten knien in Orantenhaltung halbkreisförmig zu seinen Füßen. Die obere Zone zeigt einen ummauerten Bezirk, der von einem weiteren Wolkenband umgeben ist. In der Mitte steht ein Thron, und mit dem Rücken zum Thron vier Engel, die auf Musikinstrumenten spielen.

Christen, die sich dazu bekennen, dass Christus nach der Höllenfahrt von den Toten auferstanden und in den Himmel aufgefahren ist¹⁴⁴⁰, werden mit der Deutung der Figur als Himmelfahrt keine Probleme gehabt haben¹⁴⁴¹, wenn auch die Darstellung derselben nicht den gängigen Bildtraditionen entspricht, wie man sie beispielsweise von Michael Wolgemuts Flügel eines Marienaltars aus der Zeit um 1490 her kennt¹⁴⁴²: Vom entschwindenden Christus ist nur noch die untere Körperpartie mit den Füßen zu sehen, während unter ihm noch der Auffahrtsweg mit den Fußabdrücken emporragt.¹⁴⁴³

Das Wolkenband, auf dem der triumphierende Christus steht, kann einerseits als die ihn emporhebende Wolke aus Apg 1,9¹⁴⁴⁴ verstanden werden, andererseits im Gegensatz zur Höllenfahrt als eine Verortung der Szene in himmlische Sphären. Dass das Heiligste nochmals von einem Wolkenband abgesetzt wird, entspricht einer allgemeinen hierarchischen Auffassung, wie sie zum Beispiel das *Speculum humanae salvationis* zeigt (Abb. 82): Der innerste Bezirk mit Maria und Christus ist von einem eigenen Wolkenband von den übrigen Himmelsbewohnern abgesetzt, die ihrerseits von einem Wolkenfeld getragen werden.¹⁴⁴⁵

Anders als in den gängigen Darstellungen, in denen Christus aus eigener Kraft alleine emporschwebt¹⁴⁴⁶, wird der Triumphierende hier von den Gerechten des Alten Testaments

¹⁴³⁷ Siehe das Beispiel Martin Schongauers in: Anzelewsky 1991, S. 390-391, K.94 oder davon abhängig auch Geh 1992, S. 135, Nr. 36.

¹⁴³⁸ Bellm 1959, Taf. 22, fol. 66v. Stadler 1913, 21, Anm. 3 weist ebenso auf denselben Darstellungstypus im Skizzenbuch hin.

¹⁴³⁹ Vgl. zur Nacktheit Schiller 3, S. 58, Anm. 41.

¹⁴⁴⁰ Siehe dazu das Apostolische Glaubensbekenntnis, welches fol. U3 v in der Figur 88 mit der linken Hand wiedergegeben ist; siehe dazu auch das Kapitel 4.93.

¹⁴⁴¹ Zur Höllen- und Himmelfahrt siehe Schiller 3, S. 41-47.

¹⁴⁴² Vgl. Strieder 1993, S. 206-207, Kat. 58, Abb. 328.

¹⁴⁴³ Siehe auch LCI 3, Sp. 268-276, s. v. „Himmelfahrt Christi“ (A. A. Schmid).

¹⁴⁴⁴ „Er wurde emporgehoben, und eine Wolke nahm ihn auf und entzog ihn ihren Blicken.“

¹⁴⁴⁵ Siehe z. B. aber auch das Allerheiligenbild aus Augustinus' Gottesstaat mit einer ähnlichen Aufteilung in:

Laborde 1909, Taf. LX.

¹⁴⁴⁶ Vgl. LCI 2, Sp. 273-274. Schiller 3, 468 ff.

begleitet¹⁴⁴⁷. Während ihres Aufstieges werden sie schließlich von musizierenden Engeln empfangen.

Richard Bellm spricht den leeren Thron als den Richterstuhl Gottes an, der bereits auf das Jüngste Gericht hinweise.¹⁴⁴⁸ Dieser Deutung widersprechen allerdings die musizierenden Engel, welche nicht die Posaunen zum Weltgericht blasen, sondern zur feierlichen Begrüßung des Heimkehrenden heitere Klänge anstimmen auf Mandorla, Geige, Flöte und Portativ. Die musizierenden Engel personifizieren geradezu das „*MELOS DEO LAUS*“ sowie die Aufforderung „*LAUDATE EUM IN CORDIS ET ORGANO*“, wie es auf den Rahmen des Genter Altars zu den Tafeln mit den singenden und musizierenden Engeln heißt.¹⁴⁴⁹

Auch sind die Engel nicht auf den Thron ausgerichtet, sondern auf den Heimkehrenden. Daher ist der Thron im Sinne von Thomas von Bogyay als Ehrensitz zu verstehen, der im Himmel für die Heimkehr des siegreichen Gottessohnes bereitet wurde.¹⁴⁵⁰ Schließlich lassen Quellen des Neuen Testaments erkennen, was die Himmelfahrt für den Menschen bedeutet: Öffnung des Weges zum Himmel (Joh 14,2), ewige Gemeinschaft mit Christus (1 Thess 4,17), Vergebung der Sünden (Eph 2,4-6) und Rettung im Endgericht (Phil 3,20).¹⁴⁵¹ Ähnlich werten auch die *Meditationes* die Himmelfahrt: Nachdem Christus am Sabbat in die Vorhölle zu den Vätern hinabstieg, blieb er bei ihnen bis Sonntagmorgen, dann nahm er die Seelen mit sich und setzte sie ins Paradies der Wonnen.¹⁴⁵² Vierzig Tage nach seiner Auferstehung nahm er die heiligen Väter und die anderen Seelen aus dem irdischen Paradies mit auf den Berg Sion. Dort schwebte Christus langsam empor, hob seine Hände, um die Gläubigen zu segnen, und fuhr mit der Schar der befreiten Gerechten gen Himmel auf. Die Himmelsgeister gaben ihnen das Geleit unter unbeschreiblichen Lobliedern und Jubelklängen. Christus schwebte langsam empor, dann entrückte ihn eine Wolke den Augen der Mutter und der Jünger und in einem Augenblick war er mit allen Engeln und heiligen Vätern in der Himmelsheimat.¹⁴⁵³

Der Thron im abgetrennten Bereich ist daher vielmehr als die Wohnung des wahren Gottes zu verstehen, als den Himmel, den der Schöpfer vor der Erschaffung der Erde in die Höhe hängte.¹⁴⁵⁴ Der ummauerte Himmelsbezirk ist ähnlich einer Stadtmauer wie in der Figur 69 gehalten und lässt darin eine architektonische Antithese zur 78. Figur mit der lodernen Festung erkennen.

Diese Polarisierung beschränkt sich dabei nicht nur auf das Gegeneinanderhalten der architektonischen Abbreviaturen, der Hölle gegen den Himmel, im Kontext der Fünfergruppe auch der Stadt Babylon gegen Jerusalem. Sondern auch die Sünde erhält wie beim barmherzigen Samariter in den Figuren 75 und 76 einen besonderen Stellenwert. Noch in der Hölle schämt sich Eva ihrer Nacktheit und hält sich ein Blätterbündel vor die Blöße. Bei der Himmelfahrt dagegen wurde die Wiederherstellung des paradiesischen Zustandes vorweggenommen, da Eva nun weder mit Blättern noch mit ihrer Hand ihre Scham zu verbergen versucht.

¹⁴⁴⁷ Vgl. auch die Himmelfahrtsdarstellung von Giotto di Bondone, in der zusammen mit Christus sowohl Engel als auch die Gerechten emporschweben; siehe dazu Basile 1993, S. 199.

¹⁴⁴⁸ Bellm 1962, S. 34, Figur 79.

¹⁴⁴⁹ Pächt 1989, S. 124.

¹⁴⁵⁰ RDK 6, Sp. 145, s. v. „Etimasie“ (Thomas von Bogyay). Gegen verallgemeinernde Deutungen christlicher Thronbilder als Thron des Weltenrichters siehe auch LexMA 8, S. 743-744, s. v. „Thronbild“ (J. Engemann).

¹⁴⁵¹ Zur soteriologischen Auffassung der Himmelfahrt auch in der Patristik siehe TRE 15, S. 330-337, bes. 335-336, s. v. „Himmelfahrt Christi“ (Horst G. Pöhlmann).

¹⁴⁵² Rock 1929, S. 254-255.

¹⁴⁵³ Rock 1929, S. 285-286.

¹⁴⁵⁴ So heißt es auch in der Schedelschen Chronik, der Thron ist „*die wonung des waren gottes*“ und Moses lehrt, wie Gott den Himmel fertigte, „*zesein einen stul desselben gottes des schöpfers*“, und wie er ihn in die „*höhe auffgehenckt*“ hat; siehe dazu Füssel 2001, fol. 1-2. Siehe den Himmel als Thron auch in Mt 5,34.

Deutlicher als alle anderen Figuren dieser Fünfergruppe stellen die beiden Figuren auf dieser Doppelseite das Ausführen aus der Hölle und das Einführen in den Himmel vor Augen und verbildlichen somit eindringlich die fünf Gegenwürfe dieser Gruppe. Doch geht es weniger darum, über die Figuren 78 und 79 an bestimmte Gegenwürfe zu erinnern, zumal sie auf alle bezogen werden können, sondern mehr um eine Vorbereitung auf die 81. Figur zur Intensivierung des eigenen Unrechtsempfindens. So gibt bereits die Bildauslegung zur 79. Figur zu bedenken, was das fröhliche Einführen der Väter, die zuvor aus der Hölle geführt wurden, bedeute, damit dem Betrachter beim Anblick der 81. Figur die klägliche Ausführung Christi bei der Kreuztragung „*desterbaß einleuchte*“.¹⁴⁵⁵

In diesem Zusammenhang trifft man schließlich auf Fridolins vielfach zitierte Äußerung über die künstliche Ordnung, die er geradezu gereizt ausführt. Die Figuren 78 und 79, die nach der Ordnung der Zeit und der Geschichte auf die Kreuzigung folgen müssten, stehen ihr im Schatzbehälter voran, weil das Buch und seine Materie die Figuren nicht nach der „natürlichen Ordnung“, sondern nach der „künstlichen Ordnung“ festlege. Denn das Leiden Christi werde erst durch die gegensätzlichen Gegenwürfe intensiviert. Wer sei so einfältig, fragt Fridolin, dass er nicht verstünde, wie ungerecht die Ausführung Christi gewesen sei, wo er doch uns aus größeren Übeln ausgeführt und in größere Ehren eingeführt habe. Aus diesem Grund seien die Figuren in diesem Buch nach der „künstlichen Ordnung“ angelegt. Wer aber die „natürliche Ordnung“ gerne sehe, der fände sie in anderen Büchern und Briefen und in den Dorfkirchen, derer die Christenheit voll sei, was damit ein für alle Mal gesagt sei. Zuletzt, damit die Betrachtung über die Ausführung tiefer zu Herzen gehe, werden die Figuren 78 und 79 nochmals unter verschiedenen Aspekten von Fridolin beleuchtet. Man solle aber auch bei diesen Figuren bedenken, dass Christus täglich die Seelen der Menschen auf der Erde aus dem Stand der Verdammnis in den Stand der Gnade durch die Sakramente der heiligen Taufe und der Buße setze.¹⁴⁵⁶

4.84 Die 80. Figur

Auf einer Doppelseite gegenüber liegen sich die Figuren 80 und 81. Die 80. Figur zeigt Salomos Einzug in die Stadt Jerusalem, nachdem er zu Davids Nachfolger gesalbt worden war. Wie so häufig steht auch hier das Auffällige im Vordergrund. Was hat nämlich der Mann vorne links zu bedeuten, der nur einen Schuh trägt und mit der Linken einen Stock in die Luft reckt, während er in seiner Rechten einen Hut hält?

Solch einen Stock hält in der 19. Figur auch Fürst Jephta in der Hand und ist als ein allgemeines Symbol für den Besitz von höchster Gewalt zu verstehen, wie es literarisch mehrfach für Könige, Fürsten oder Richter belegt ist.¹⁴⁵⁷ Insofern dient er als ein Hinweis, die Identität des Mannes im Kreis der Mächtigen zu suchen.

Dazu gibt der Umstand, dass er nur einen Schuh trägt, weiteren Aufschluss. Werner Weisbach stellt zwar zum Motiv des Einschuhigen fest, dass es im Laufe der Geschichte wechselnde Bedeutungen angenommen hat, die teilweise gar nichts miteinander zu tun haben. Doch könne man eine mögliche Erklärung aus dem Zusammenhang des Sinngehalts suchen, in dem es steht.¹⁴⁵⁸ Er zeigt an Handzeichnungen des Urs Graf, dass die Nacktheit des einen Fußes gewissermaßen eine degradierende Bedeutung habe, die allgemein auf die Möglichkeit

¹⁴⁵⁵ Fol. ac5 va.

¹⁴⁵⁶ Fol. ad1 v.

¹⁴⁵⁷ Grimm 1854, S. 134 und 137.

¹⁴⁵⁸ Weisbach 1942, S. 122. Siehe auch Deonna 1943.

hinweist, dass ein Schicksalsschlag eintreten kann. Werner Weisbach verweist auf die französische Redensart: „*un pied chaussé et l'autre nu*“, welche im *Vulgarium proverbium* von 1531 damit erklärt wird, dass es einen armen Mann bedeuten kann, eine halbe Sache, zumeist aber auch eine schnelle Handlung, wobei der Eilfertige sich keine Zeit nimmt, um noch den anderen Schuh anzuziehen.¹⁴⁵⁹

Robert Forrer hat Werner Weisenbachs Artikel um zwei weitere Deutungen ergänzt. Zum einen verweist er auf die Witwengeschichte aus dem Buch Deuteronomium¹⁴⁶⁰, in der das fragliche Motiv als ein Zeichen des Fluches gesehen wird.¹⁴⁶¹ Und zum anderen auf die Jasongeschichte aus der griechischen Mythologie, nach der der einschuhige Jason gemäß des Orakels demjenigen Nachteile bringt, auf den sich der Orakelspruch bezieht.¹⁴⁶² So stelle in beiden Fällen der Verlust eines Schuhs eine Minderung des Glücks dar.

An dieser Stelle soll Forrers erst genanntes Beispiel aus der deuteronomischen Gesetzessammlung um einen Aspekt ergänzt werden. In der Witwengeschichte wird die Schwagerehe behandelt: Weigert sich ein Mann, die Frau seines verstorbenen Bruders zu ehelichen, hat sie das Recht, vor den Augen der Ältesten zu ihm hinzutreten, ihn dem Schuh vom Fuß zu ziehen und ihm ins Gesicht zu spucken. Dabei verdeutlicht diese symbolische Handlung eine rechtliche Konsequenz in Anlehnung an Rut 4,7: Wenn die Frau ihrem Schwager den Schuh auszieht, entzieht sie ihm den Erbesitz ihres verstorbenen Mannes, der sonst an ihn fiel. Dieser Aspekt des entzogenen Erbteils ist eventuell nicht unbedeutend, wenn man versucht, aus den bisherigen Ausführungen die Identität des Mannes aus der Figur zu klären.

Bisher gemeinsam ist allen Deutungen des Motivs nur die negative Ausrichtung. Nimmt man nun Werner Wiesenbachs Rat an, die Erklärung für das Motiv im jeweiligen Kontext zu suchen, so kann es sich beim Einschuhigen in der Figur nur um Adonija handeln. Im Kontext der Thronbesteigung Salomos erfahren wir nämlich, dass Adonija als ältester überlebender Sohn Davids mit der Thronfolge rechnen konnte und daher seine Machtübernahme durch Verhandlungen mit Verbündeten vorantrieb. Noch während er sich daraufhin als neuer König feiern ließ, bestellt König David allerdings Salomo zu seinem Nachfolger. Adonija wurde Salomos Thronbesteigung gemeldet, woraufhin er zunächst aus Angst flüchtete, aber dann zu Salomo zurückkehrte und vor ihm niederfiel.¹⁴⁶³ Adonija, der auf den Thron hoffen durfte, erlitt demzufolge einen degradierenden „Glücksumschlag“.

Ebenso würde die Auszeichnung mit dem Stab auf Adonija zutreffen, der nicht nur der Königssohn war, dem die Königswürde entgangen ist, sondern auch der Anführer von Israels Mächtigen.¹⁴⁶⁴

Ebenso für Adonija spricht im Hintergrund die Darstellung des Balkons, auf dem Einzelne den Einzug Salomos in die Stadt beobachten. Bei ihnen kann es sich nur um Adonijas Gäste handeln, welche vom lärmenden Einzug des soeben zum König gesalbten Salomo überrascht wurden.¹⁴⁶⁵

Wenn auch die Bibel nicht berichtet, dass Adonija Salomo beim Einzug huldigte, sondern erst nach seiner Flucht vor ihm niederfiel, so ist die Benennung des einzig huldigenden Mannes als Adonija aufgrund der aufgezeigten Überlegungen doch die plausibelste.¹⁴⁶⁶ Bevor nun aber der Text aus dem Schatzbehälter herangezogen wird, lohnt es sich, zunächst noch die 81. Figur eingehend zu betrachten.

¹⁴⁵⁹ Weisbach 1942, S. 113. Zu den Bildbeispielen für die jeweiligen Bedeutungen siehe ebd. S. 114-121.

¹⁴⁶⁰ Dt 25,5-10.

¹⁴⁶¹ Forrer 1943, S. 52; Forrer 1942, S. 97-98.

¹⁴⁶² Forrer 1943, S. 53; Forrer 1942, S. 100-101.

¹⁴⁶³ 1 Kön 1,5-10.25.34.43.50.53.

¹⁴⁶⁴ Vgl. 1 Kön 1,7-9.25.

¹⁴⁶⁵ 1 Kön 1,40-45.

¹⁴⁶⁶ Zur Überlegung, in der einschuhigen Person könne auch ein Gaukler gesehen werden, der im Zusammenhang mit den Herrscheradventus steht, siehe Schenk 2003, S. 215-217, 349, Abb. 9.

4.85 Die 81. Figur

Mit der Kreuztragung Christi in der gegenüberliegenden 81. Figur beginnen nun die Kreuzesszenen.¹⁴⁶⁷ Christus trägt das schwere Kreuz von einer Hand gestützt auf seinen Schultern. Mit der anderen hält er zusammen mit der heiligen Veronika dem Betrachter das Schweiß Tuch vor Augen. Am Kreuzesfuß hilft Simon von Kyrene, die schwere Last zu tragen. Ein Scherge führt Christus an einem Seil zerrend über große Steine¹⁴⁶⁸ am Boden hinweg aus Jerusalem hinaus auf die Schädelstätte. Ein Soldat schlägt ihm dabei mit einem Knüttel die Dornenkrone tief ins Fleisch. Christi Mutter und die Jünger, welche soeben durch das Stadttor gehen, werden von einem Fratzen schneidenden Mann beleidigt. Oberhalb der Stadtmauer liegt am linken Bildrand Golgotha mit zum Teil schon aufgerichteten Kreuzen.

Auffällig sind die vielen Nebenszenen, welche die Hauptszene bereichern, obwohl es aus der Sicht der Fünfergruppe nur um das Ausführen Christi geht.¹⁴⁶⁹ Nimmt man nur Martin Schongauers belebten Kupferstich der Kreuztragung zum Vergleich¹⁴⁷⁰, zeigt sich, wie viel mehr narrative Elemente im Holzschnitt vertreten sind. Offensichtlich dient die motivische Fülle dazu, um für jeden Punkt der folgenden Auslegung über ein Erinnerungszeichen zu verfügen¹⁴⁷¹:

Zunächst fordert Fridolin den Leser dazu auf, die Einführung Salomos der Ausführung Christi entgegenzuhalten. Dann beleuchtet er den Gegensatz von Salomo, der vor seiner Einführung gesalbt wurde, und Christus, der vor seiner Ausführung misshandelt und dadurch mit seinem eigenen Blut verschmiert wurde. Es ist wohl das Schweiß Tuch der Veronika, das an diesen Aspekt erinnern soll. Immerhin berichtet Jacob de Voragine in seiner *Legenda aurea*, dass Veronika dem Kreuzträger mit einem Tuch das von Blut und Schweiß überströmte Gesicht trocknete, dessen Züge sich erst dadurch auf wunderbare Weise auf dem sogenannten *Sudarium* abzeichneten.¹⁴⁷²

Als weiteren Punkt in der Gegenüberstellung zwischen Christus und Salomo nennt Fridolin die Unterschiede ihrer beider Kronen. Hier trägt Salomo eine Königskrone, dort Christus die Dornenkrone. Wohl daher wurde auch hier für die Kreuztragung eine Bildtradition gewählt, welche die anhaltende Misshandlung Christi während seines Ganges nach Golgotha zeigt. In diesem Beispiel also das Hauen mit dem Knüttel auf Christi dornengekröntes Haupt.¹⁴⁷³

Als dritten Gegensatz führt Fridolin aus, dass Salomo ausgeruht auf einem Maultier reitet, während der erschöpfte Christus auf schwachen Beinen das schwere Kreuz schleppen musste. Die Evangelisten erwähnen den Zug nach Golgotha nur kurz, betonen aber das Zusammentreffen mit Simon von Kyrene.¹⁴⁷⁴ Die *Meditationes* geben zu dieser Begegnung folgende Erklärung: Auf dem weiteren Weg zum Kalvarienberg war der Herr so matt und

¹⁴⁶⁷ Vischer 1886, S. 315-316 gibt pauschal an, die Figur zeige Übereinstimmungen mit dem Tiefenbronner Hochaltar von Hans Schüchlin, 1469; vgl. dazu Thiede-Seyderhelm 1993, S. 333, Abb. 12 oder Köhler 1998, S. 18. Offensichtlich berühren die „Übereinstimmungen“ den Figurenaufbau Christi.

¹⁴⁶⁸ Im Verhältnis zu den anderen Darstellungen ragen hier die Steine auf dem Weg durch ihre Größe besonders hervor. Zur Passionsbedeutung von Christi Gang über steinige Wege siehe Marrow 1979, S. 99.

¹⁴⁶⁹ Meist beschränken sich die Nebenszenen auf ein oder zwei Schilderungen; vgl. Schiller 2, Abb. 284-296, Marrow 1979, Abb. 16, 48, 67, 68, 99, 114, 116, 117. Siehe dazu auch LCI 2, Sp. 650, s. v. „Kreuztragung Jesu“ (H. Laag/G. Jászsi).

¹⁴⁷⁰ Anzelewsky 1991, S. 384, K.91.

¹⁴⁷¹ Fol. ad2 r.

¹⁴⁷² Vgl. Benz 1984, S. 269-270. Zur Veronika-Legende siehe auch Schiller 2, S. 89.

¹⁴⁷³ Vgl. LCI 2, Sp. 651, s. v. „Kreuztragung Jesu“ (H. Laag/G. Jászsi). Auch die *Meditationes* berichten von den anhaltenden Misshandlungen: Christus umfing das Kreuz mit den Armen und trug es geduldig. Dennoch trieb man ihn mit Schlägen zur Eile an und überhäufte ihn mit Schmähungen; vgl. dazu Rock 1929, S. 232.

¹⁴⁷⁴ Siehe z. B. Mt 27,32. Siehe auch LCI 2, Sp. 649, s. v. „Kreuztragung Jesu“ (H. Laag/G. Jászsi) sowie Schiller 2, S. 88.

kraftlos, dass er das Kreuz nicht mehr zu tragen vermochte, und es entglitt seinen Händen. Doch Christi Feinde duldeten keine Verzögerung in der Vollstreckung des Urteils und zwangen einen Mann, das Kreuz zu tragen.¹⁴⁷⁵ Demnach verbildlicht Simon hier den Aspekt von Christi Schwäche.

Fridolin gibt weiter an, dass sich Salomo in der Gesellschaft von Bischöfen und Propheten befand, Christus jedoch in der von den Mördern Dismas und Gesmas. Entsprechend sehen wir im Hintergrund auf dem Kalvarienberg bereits zwei Gekreuzigte.¹⁴⁷⁶

Weiter führt Fridolin aus, dass Soldaten einerseits Salomo zum Schutz dienten¹⁴⁷⁷, andererseits die Vollstreckung von Christi Verurteilung zum Tod am Kreuz voran trieben. In dieser Formulierung folgt Fridolin dem obigen Zitat aus den *Meditationes*. Entsprechend sehen wir in den Figuren die jeweiligen Soldaten agieren, die Christus am Seil hinter sich herzerren und mit einem Knüttel antreiben.

Als sechsten Punkt setzt Fridolin die Freude, welche Batseba und das Volk bei Salomos Einzug verspürte, der Betrübnis gegenüber, welche Christi Mutter, Jünger und Freunde beim Auszug aus Jerusalem befiel. Die *Meditationes* wiederum schildern: Die tief betübte Mutter konnte wegen der Volksmenge nicht nahe an ihren Sohn herankommen und ihn auch nicht sehen, daher eilte sie mit Johannes und den frommen Frauen dem Zug voraus, um ihm näher zu kommen. Vor dem Stadttor begegnete sie ihm schließlich an einer Wegkreuzung. Beim Anblick ihres Sohnes sank sie jedoch halb tot vor Schmerz in sich zusammen.¹⁴⁷⁸

Weiterhin sehen wir von den Passionsspielen¹⁴⁷⁹ beeinflusst, wie Maria von einem Fratzen schneidenden Spötter verhöhnt wird. Damit wird nicht nur Marias Schmerz intensiviert, sondern auch der Freude der Feinde über Christi Hinrichtung Rechnung getragen.¹⁴⁸⁰

Der vorletzte Punkt berührt endlich die obige Identifizierung des Einschuhigen als Adonija. Fridolin führt aus, dass Salomos Feinde fliehen mussten, so auch Davids ältester Sohn Adonija, der bei der Thronfolge übergegangen wurde. Adonija kehrte später aber zum jüngeren Salomo zurück, kniete vor ihm nieder und ehrte ihn als neuen König. Die Feinde Christi allerdings flohen nicht, sondern versammelten sich vielmehr zur Verspottung um ihn herum. Insofern steht Adonija in der Figur für jemanden, der seinem Feind huldigt, während das jüdische Volk seinen Feind verspottet.

Zuletzt greift Fridolin die Hauptthemen auf und hält allgemein das Einführen Salomos zum Regieren dem Ausführen Christi zum Sterben gegenüber.

Für jeden Punkt aus der Auslegung wurde demnach ein Merkzeichen angelegt, womit der ungewöhnliche Reichtum an Bildszenen erklärt werden kann, obwohl vordergründig lediglich die Ausführung Christi aus der Stadt Jerusalem angesprochen sein sollte.

Aus den bisherigen Ausführungen ist deutlich geworden, dass die Figuren 75 bis 81 die Gegenwürfe nur plakativ wiedergeben und dass sie vielmehr in einem sich gegenseitig

¹⁴⁷⁵ Vgl. Rock 1929, S. 232-233. Siehe aber auch die entgegenstehende Erklärung, dass mit dem Eingreifen Simons Christi Mühsal bei der Kreuztragung erschwert werden sollte; vgl. dazu Lüdke 1996, S. 76.

¹⁴⁷⁶ Nach Lk 23,32 werden mit Christus noch zwei Verräter zur Hinrichtung auf Golgotha geführt. In der Figur aber sind sie schon am Kreuz aufgerichtet, ein drittes Kreuz liegt am Boden. Siehe z. B. die Kreuztragung eines oberbayerischen Meisters, um 1505, in: Cranach 1994, S. 268, Abb. 82: ebenso im Hintergrund sind auf der Schädelstätte bereits mehrere aufgerichtete Kreuze zu erkennen.

¹⁴⁷⁷ 1 Kön 1,38: Salomo ist von Keretern und Peletern umgeben, welche als ausländische Söldner schon David als Leibwache dienten.

¹⁴⁷⁸ Rock 1929, S. 232.

¹⁴⁷⁹ LCI 2, Sp. 651, s. v. „Kreuztragung Jesu“ (H. Laag/G. Jászi). Sieh auch Schiller 2, S. 69.

¹⁴⁸⁰ Inwiefern der Grimasse ziehende Mann Marias Betrübnis anspricht, erhellt ein Vergleich z. B. mit dem Tiefenbronner Altar des Hans Schüchlin (Thiede-Seyderhelm 1993, S. 333, Abb. 12 oder Köhler 1998, S. 18). Denn dort verspottet der Mann Christus, hier im Holzschnitt aber Maria.

steigernden Kontrast zueinanderstehen. Wie es scheint, aber nicht nur unter dem Aspekt des Ein- und Ausführens, sondern auch unter dem Aspekt der Schande und der Ehre, welcher vor allem rückblickend deutlich hervortritt. Adonija ehrte selbst seinen Feind beim feierlichen Einzug, während Christus bei seinem Auszug den schändlichen Galgen tragen musste.

4.86 Die 82. Figur

Die 82. Figur leitet die letzte bebilderte Fünfergruppe ein und geht einzig aus dieser Gruppe auf die fünf Gegenwürfe ein. Die nachfolgenden Figuren stehen dagegen wieder wie in der vorangegangenen Gruppe nur im Kontrast zueinander.

Die 82. Figur zeigt eine allegorische Darstellung des Herzens Jesu, das in einer offenen Landschaft zu stehen scheint.¹⁴⁸¹ Hinterlegt ist das Herz von einem Kreuznimbus. Im Herzen stehen und knien fünf Frauen. Um das Herz herum befinden sich fünf Männer, die jeweils gegen eine Frau aus dem Herzen Gewalt anwenden oder androhen. Im Uhrzeigersinn treffen wir oben einen Mann an, der ein Rad vor sich hält, daneben sticht ein weiterer Mann mit seinem Schwert auf eine Frau ein, ein anderer¹⁴⁸² greift an den Rocksäum einer Frau, der nächste wiederum entfacht mit einem Blasebalg ein Feuer und ein fünfter holt mit seinem Beil zum Hieb aus.

Die Auslegung¹⁴⁸³ dieser Figur erläutert deren Zeichenhaftigkeit¹⁴⁸⁴ und gibt zu verstehen, dass im Herzen fünf Jungfrauen abgebildet seien, welche für die tugendhaften Eigenschaften aus den Gegenwürfen 81 bis 85 stünden. Diesen entsprechend werden die Jungfrauen bezeichnet als die „*bußfertigkeit der unsünnlichkeit*“, die „*schamhaftihkeit der unschamperkeit*“, die „*widergebigkeit der unzuckendheit*“, die „*kestigung der unerlüstlichkeit*“ sowie die „*gnugthuung der unbelaydigung*“.¹⁴⁸⁵ Die genannten Tugenden werden den Jungfrauen pauschal zugeteilt, was auch das Fehlen jeglicher Attribute bei den Frauen erklärt.¹⁴⁸⁶

Die Männer um das Herz herum stehen für die Peiniger, welche dem Herrn Qualen bereiteten, die zu Herzen gingen. So will einer die Jungfrauen „*beschemen, der andere will sie hawen oder schlagen, der dritt will sie stechen, der vierd will sy radprechen, der fünfft will sy verprennen*.“ Dies bedeutet im Einzelnen: Die Peiniger wollen Christus erstens schänden und verleumden. Zweitens den Leib mit Gerten und Geißeln hauen und schlagen. Drittens ihn mit ihren scharfen Zungen stechen; dabei erinnert Fridolin an König David, der die Zunge ein scharfes Schwert nennt. Besonders interessant wird noch der Zusatz, dass auch der Ritter Longinus Christus mit der Lanze gestochen habe. Viertens wollen die Peiniger Christus die Beine am Kreuz brechen und fünftens ihn geistlich verbrennen, wie es im Zusammenhang mit der roten Kuh aus dem ersten Teil des Buches dargelegt sei.¹⁴⁸⁷ Auch über die Peiniger ist keine eindeutige Zuordnung der Gegenwürfe auf die jeweiligen Jungfrauen möglich.

¹⁴⁸¹ Auch Heinrichs 2007, S. 34 sieht für die Figur als Ausgangspunkt Darstellungen des Antlitzes und des Herzens Jesu.

¹⁴⁸² Ulrich 1979, S. 58 verweist auf die Kleidung des rechten Mannes bei der Kreuzesausgrabung (Scheibe 5d) des Nürnberger Kaiserfensters, von dem das zwischen den Beinen durchflatternde Tuch übernommen wurde.

¹⁴⁸³ Fol. ad4 v.

¹⁴⁸⁴ Ulrike Heinrichs-Schreiber hebt an dieser Figur hervor, dass die ikonografische Struktur des Bildes auf der Differenzierung von Bezeichnetem und Zeichen beruht; vgl. dazu Heinrichs 2007, S. 34.

¹⁴⁸⁵ Ebd. Da Fridolin selbst einlenkt, dass die Wortwahl seltsam sei, schiebt er für zwei der fünf Bezeichnungen eingängigere Formulierungen nach: „*bußfertigkeit des unsünnlichen*“ und „*scham des allererentreichsten*.“

¹⁴⁸⁶ Bock 1991, S. 153 versucht dennoch, die Jungfrau mit erhobenen Armen als die Standhaftigkeit zu sehen sowie die Frau darunter als die Bußfertigkeit.

¹⁴⁸⁷ Fol. ad5 rb. Zum Verweis auf die rote Kuh siehe das Kapitel 4.12.

Der Vollständigkeit wegen seien die Gegenwürfe aber hier noch genannt. Gemäß der Kolumnenüberschrift sowie der Einleitung in die Fünfergruppe kommen in den Gegenwürfen 81 bis 85 die Leiden Christi im Allgemeinen zum Ausdruck. Entsprechend lautet der 81.: Der nicht sündigt, büßt fremde Sünden. Der 82.: Der nichts Unanständiges macht, schämt sich. Der 83.: Der nichts nimmt und raubt, gibt zurück, was andere genommen haben. Der 84.: Der keine Wollust sucht, wird kasteit. Sowie der letzte: Der niemanden beleidigt oder belästigt, leistet Wiedergutmachung.¹⁴⁸⁸

Wenn man die Tugenden aus den Gegenwürfen zusammennimmt, wird deutlich, weshalb diese von Jungfrauen verkörpert werden. Christus sündigt nicht, begeht nichts Unanständiges, nimmt und raubt nichts, sucht keine Wollust und Freuden und beleidigt oder belästigt niemanden. Christus ist im Herzen rein und unschuldig. Daher können wir ihn selbst jungfräulich nennen.

Zusammen mit den verstreuten Aussagen in den einzelnen Gegenwürfen, dass die Peiniger nicht satt wurden, Christus zu quälen und zu peinigen, wird also deutlich, was Fridolin nur andeutet: Christus wird stets aufs Neue gequält, obwohl er im Herzen von „jungfräulichen“ Tugenden erfüllt ist. So lässt sich auch nachvollziehen, weshalb die Jungfrauen unbestimmt bleiben. Die Tugenden im Einzelnen zu kennen, ist nicht unbedingt erforderlich, um die Ungerechtigkeit zu erkennen, welche dem Gerechtesten widerfährt. Der inhaltliche Schwerpunkt liegt auf dem Leiden. Dies entspricht auch der Einführung in diese Fünfergruppe, wonach die Gegenwürfe das allgemeine Leiden Christi antreffen.

Doch die Figur selbst, die so sehr an Herz-Jesu-Darstellungen erinnert, lässt den Betrachter staunen. Das Herz Jesu ist ein Symbol für die erlösende Liebe zum Menschen¹⁴⁸⁹, in der mystischen Literatur des Mittelalters ein Kulminationspunkt des Leidens und stilisiertes Sinnbild seiner Liebe¹⁴⁹⁰, das als ikonografischer Typus erstmals im 15. Jahrhundert in Deutschland belegt ist. In diesem Zusammenhang ist der Verweis von oben zu berücksichtigen, wonach der Peiniger mit dem Blasebalg bedeute, wie Christus ähnlich einer roten Kuh geistlich verbrannt werden sollte. Zum Brandopfer der roten Kuh findet man bei der 12. Figur nämlich folgende Darlegung: Das Brandopfer stünde für die „gutprünstigkeit“ des süßen Herzens Christi gegenüber den Menschen, jedoch für „bößprünstikeit“ derjenigen, die das Herz Christi mit dem Feuer des Leidens verzehren wollten.¹⁴⁹¹ Diese inhaltliche Verknüpfung von der Liebe und Leid vereinenden Allegorie mit dem in Brand gesetzten Herz ist in der 82. Figur schwerlich außer Acht zu lassen.

Bei der Verehrung der Heiligen Lanze und der Wundmale Christi erscheint das leidende Herz zudem häufig von den *Arma Christi* umgeben¹⁴⁹², wie man es zum Beispiel von den sogenannten „Nürnberger Speerbildchen“ her kennt (Abb. 83). Doch zeigt die Figur nicht etwa Nägel, Lanze oder Wundmale, sondern zur Folter eingesetzt ein Rad, ein Schwert, ein Beil sowie einen Blasebalg.

Vor allem das Motiv des zustechenden Schergen wirkt spannungsgeladen, wenn man vergleichbare Darstellungen des Herzens Jesu daneben legt, die anstelle des Schwertes eine Lanze zeigen. Mit den Heiltumsweisungen seit 1424 in Nürnberg erreichte immerhin die Hochschätzung der Wunden Christi, vor allem des von der Lanze durchstoßenen Herzens Jesu, ihren ersten Höhepunkt.¹⁴⁹³ Daher kommt Fridolin zumindest in der Bildauslegung seinen

¹⁴⁸⁸ Fol. ad3 v.

¹⁴⁸⁹ LThK 5, Sp. 51, s. v. „Herz Jesu (HJ.), Herz-Jesu-Verehrung (HJV.)“ (Hans J. Limburg). Zum Beispiel führt ein mittelalterliches Gebet zum Herzen Jesu an, dass die Liebe zu den Menschen Christus ans Kreuz band; vgl. dazu Busch 1997, S. 47-48, Anm. 81.

¹⁴⁹⁰ Busch 1997, S. 34.

¹⁴⁹¹ Siehe das Kapitel 4.12 bzw. fol. e3 ra-va.

¹⁴⁹² LThK 5, Sp. 54-55, s. v. „Herz Jesu (HJ.), Herz-Jesu-Verehrung (HJV.), IV. Ikonographie“ (Dieter Harmening).

¹⁴⁹³ Machilek 2002, S. 18.

Lesern entgegen und führt mit der Deutung des Schwertes als scharfer Zunge auch die Lanze des Longinus an¹⁴⁹⁴. Warum er aber im Holzschnitt selbst die Erwartung an die Lanze gänzlich ignoriert, wird erst die Wiederholung der 68. Figur beantworten.

Letztlich zeigt die 82. Figur Gerätschaften, die einem weltlichen Bereich entlehnt zu sein scheinen, sofern man Nägel, Hammer oder Lanze im Zusammenhang der *Arma Christi* traditionell einem sakralen Bereich zuschreiben möchte.¹⁴⁹⁵ Vor allem beim Anblick des Rades und des Schwertes fühlt man sich an weltliche Darstellungen aus Halsgerichtsordnungen erinnert.¹⁴⁹⁶

Aber auch der Einblattholzschnitt mit Frau Minne und einem Verliebten des Meisters Casper aus dem späten 15. Jahrhundert lässt die „Verweltlichung“ des Herzens Jesu im Schatzbehälter erkennen. Ähnlich wie bei Andachtsblättern, welche die Passion Christi durch einzelne Werkzeuge, die sein Leiden bewirkten, in Erinnerung bringen, werden hier die Qualen eines verliebten Mannes veranschaulicht: So wird sein Herz zersägt, verbrannt, auf eine Lanze gespießt, von einem Pfeil durchbohrt, erdolcht und noch auf viele andere Weisen geplagt (Abb. 84).¹⁴⁹⁷ Ähnlich zeigt es auch Urs Graf in einer die „Liebesqualen“ darstellenden Zeichnung. Eine nackte Frau steht auf einem Herzen, das von Werkzeugen, Waffen und Naturgewalten gepeinigt wird.¹⁴⁹⁸

Welche Absicht jedoch Fridolin mit den weltlichen Bezügen verfolgt, wird aus dem Schatzbehälter nicht ersichtlich. Im Codex 3801 des Bayerischen Nationalmuseums in München sind aber Nachschriften von Fridolins Predigten aus der Zeit um 1500 enthalten¹⁴⁹⁹, in denen eine die Forderung der Juden, dem Gekreuzigten die Beine zu brechen, erklärt wird: „Wann was man den armen menschen yzunt thut mit dem rad, das thet man dazumal mit kolben.“¹⁵⁰⁰ Ähnlich wie in der Predigt rückt damit Fridolin im Holzschnitt die Darstellung des Herzens Jesu in die Lebenswelt seiner Zeitgenossen. Doch wohl kaum, um etwa nur einen direkteren Zugang in deren Gefühlswelt zu erlangen. Vielmehr verknüpft er das Motiv des Herzens mit zeitgenössischen Folterarten, um mit den Sehgewohnheiten zu brechen. Hätte er Motive aus den *Arma Christi* für die Peinigung des Herzens gewählt, wären diese lediglich als Einheit einer Herz-Jesu-Darstellung aufgefasst worden und damit als eine vertraute Zusammenstellung erwarteter Motive. Zudem hätte man wohl Christi Leiden nur im Zusammenhang mit der Passion gesehen. Fridolin geht es jedoch um die Universalität der Leiden. Daher greift er auf weltliche Motive zurück, um das Augenmerk des Betrachters auf die ungewohnte Zusammenstellung zu lenken. Über solcherart Merkzeichen und die paarweise Anordnung der Jungfrauen und der Peiniger wird der Betrachter symbolisch auf das Leiden, wie es die Fünfergruppe beschreibt, aufmerksam gemacht. Doch vor allem das Motiv der Feuerstelle stellt den Bezug zur 12. Figur her, um das allgemeine Verzehren des süßen Herzens Christi durch die Böswilligen anzudeuten.

¹⁴⁹⁴ Zur Heiligen Lanze als der Lanze des hl. Longinus siehe Machilek 2002, S. 24.

¹⁴⁹⁵ Siehe z. B. die Abbildungen mit den *Arma* in Suckale 1977.

¹⁴⁹⁶ Vgl. z. B. die Bambergische Halsgerichtsordnung von 1507 in: Cranach 1994, S. 277, Abb. 95 sowie S. 279-280. Siehe auch Davies 1962, S. 749, Abb. 457.

¹⁴⁹⁷ Siehe dazu Walzer 1967, S. 35 oder auch Müller 2001, S. 165.

¹⁴⁹⁸ Vgl. Müller 2001, S. 164, Zeichnung 073.

¹⁴⁹⁹ Vgl. Seegets 1998, S. 58-59.

¹⁵⁰⁰ Zitiert nach Seegets 1998, S. 68, Anm. 60.

4.87 Die 83. Figur

Anders als noch die 82. Figur greift die 83. Figur keinen konkreten Gegenwurf mehr auf. Ihre Begründung für eine Wiedergabe liegt alleine im Kontrast zur Wiederholung der 68. Figur, weswegen die 83. Figur nur kurz beschrieben und erst zusammen mit dem folgenden Kapitel erörtert werden soll.

In der 83. Figur blicken wir auf ein nahezu den Bildraum ausfüllendes Baldachinbett, in dem auf zwei Kissen gebettet König David liegt.¹⁵⁰¹ Am rechten Bildrand ist eine durch ihre Kleidung als besonders schön ausgewiesene Jungfrau im Begriff, die übergroße Bettdecke anzuheben, um zu David ins Bett zu steigen. Der Mann an ihrer Seite hat sie eigens dazu in das Gemach des Königs geführt. Auf der anderen Bettseite sind schließlich noch zwei Diener anwesend.¹⁵⁰²

4.88 Die 68. Figur zum zweiten Mal

Die 68. Figur zählt zu den Wiederholungsfiguren. In dieser Fünfergruppe, welche das allgemeine Leiden Christi zum Inhalt hat, wirkt das Motiv des Entkleidens jedoch nachrangig, da es seinen hauptsächlichen Sinn im Kontext des erstmaligen Abdrucks erhält. Die Entkleidung hat hier womöglich ihre Berechtigung als Gegenüberstellung zur Figur mit König David, der mit kostbaren Tüchern bedeckt und Gewändern bekleidet wurde. Doch ist diese Antithese in der folgenden Bildauslegung der Figur mit König David nur eine unter vielen. Außerdem erklärt sie nur unzureichend, inwiefern die Entkleidung Christi an das allgemeine Leiden erinnern soll.

Legt man die Erfahrungen mit den bisherigen Wiederholungen zugrunde, muss auch hier der Holzschnitt über ein separates Zeichen verfügen. Bisher zurückgestellt war die Beobachtung des ikonografisch merkwürdigen Motivs mit dem Lanzenstich, wie man ihn zuallererst von Longinus auf der Schädelstätte her kennt. Der zustechende Scherge ist ähnlich prominent in den Vordergrund gerückt, wie derjenige, der Christus den Leibrock von den Armen zieht. Insofern wirkt Christus geradezu wie ein Angelpunkt zwischen zwei Motiven, die offensichtlich beide bedeutungsvolle Themen verkörpern.

Während der Stich mit der Hellebarde und die Peinigung mit dem Knüttel im Kontext der anhaltenden Misshandlungen an Christus nachvollzogen werden konnten, zwingt sich die an Longinus erinnernde, aber hier irritierende Darstellung des Lanzenstoßes geradezu der Aufmerksamkeit des Betrachters auf. Der Versuch, dieses Motiv zu deuten, wird durch fehlende Vergleichsdarstellungen erschwert. Dazu kommt, dass die Auslegung zu 66 II keine verwertbaren Informationen enthält und die Wiederholung der 68. Figur relativ frei im Schatzbehälter ohne einen Textbezug steht.

In der Bildauslegung zur Figur mit König David finden wir jedoch Hinweise, welche den antithetischen Bezug der Davidfigur und der Wiederholung der 68. Figur aufeinander belegen. Laut der Auslegung¹⁵⁰³ zeige die „*Figur von der schönen Abischag*“, wie zärtlich die jüdischen Könige behandelt worden seien. Um dies zu belegen, folgt eine Paraphrase der

¹⁵⁰¹ Zu möglichen „Vorlagen“ für einzelne Motive aus der Figur siehe Abraham 1912, S. 171-172.

¹⁵⁰² Nach Anzelewsky 1997, S. 19 wird die Mitwirkung Wilhelm Pleydenwurffs am Schatzbehälter deutlich, wenn man den Kopf Gabriels der Würzburger Tafel (vgl. Strieder 1993, S. 86, Abb. 99) mit den Köpfen der beiden Figuren links vom Bett vergleicht. Es sind ähnlich länglich-ovale Köpfe mit hoher Stirn, langer gerader Nase, kleinen Augen, kleinem vollen Mund und rundlichem Kinn.

¹⁵⁰³ Fol. ad6 r.

Abischag-Geschichte aus 1 Könige 1,1-4: Da es dem König David selbst unter vielen Decken nicht warm wurde, sprach einer seiner Diener, man wolle ihm eine junge Jungfrau suchen, damit sie ihn in seinem Schoß wärme. Auf der Suche in ganz Israel fanden sie Abischag aus Schunem, führten sie zum König, bei dem sie schlief und dem sie diente. Schließlich wird die Schönheit der Jungfrau betont und darauf hingewiesen, dass der König sie zwar zur Frau nahm, aber nicht erkannte. Nach dieser Paraphrase fordert Fridolin den Leser zum Vergleich auf, wie zärtlich man die jüdischen Könige behandelte, aber wie viel schlechter Christus.

Unter den aufgeführten Vergleichen heißt es dann sinngemäß, dass David in einem weichen Bett lag, wohingegen der ans Kreuz geheftete Christus mit den Händen und Füßen an Nägeln hing. David wurde mit weichen Tüchern und kostbaren Gewändern bedeckt, Christus wurde ausgezogen und sein verwundeter Leib entblößt. David wurde eine schöne Jungfrau in den Schoß gelegt, damit sie ihn mit ihrem zarten Leib wärme, dem zarten Leib Christi habe man dagegen mit Gerten, Dornen, Nägeln und einer Lanze misshandelt.

Die hier genannten Punkte für David können wir in der 83. Figur wieder erkennen: Abischag steigt in das Bett zu David, der unter einer großen Decke liegt. Dagegen ist der Textvergleich mit der Wiederholung nicht so schlüssig. Zwar verweisen auf die Kreuzigung die Motive wie Hammer und Nägel. Und visuell nachvollziehbar ist die Entblößung. Ebenso auch die Schändung des Leibes Christi mit Dornen und Lanze. Aber Hinweise auf die Geißelung fehlen aus bekanntem Grund dagegen ganz.¹⁵⁰⁴

Kehren wir aber nun zum Motiv des Lanzenstoßes zurück. Zunächst erinnert der Mann mit der Lanze an Longinus. Doch diese Allusion wird sogleich durch den noch frischen Eindruck der 82. Figur verworfen, die nur zwei Figuren vorher abgebildet steht. Während in der 82. Figur die Lanze vermisst wurde, findet man sie scheinbar überflüssig im Bild mit der Entkleidung wieder. Das Motiv der Lanze wurde demnach aus der einen Figur in die andere übertragen und hält nun wie eine Klammer beide zusammen. Der Lanzenstoß im Bild der Entkleidung befriedigt endlich auch eine Erwartung, die vor dem Hintergrund der Speerbildchen (Abb. 83)¹⁵⁰⁵ in der 82. Figur mit der Herz-Jesu-Darstellung unerfüllt blieb. Die Assoziation vom durchstoßenen Herzen Jesu überwiegt damit. Wohl daher sticht der Scherge in der 68. Figur anders als etwa Longinus in Kreuzigungsdarstellungen nun in Christi „Herzseite“.¹⁵⁰⁶

Vor allem in Nürnberg und Umgebung dürfte seit den 1424 eingeführten Heiltumsweisungen die gegenseitige Ergänzung von Herz und Lanze zu einem Bild des durchstoßenen Herzens auf einen fruchtbaren Boden gefallen sein.¹⁵⁰⁷ Im Schatzbehälter selbst verweist Fridolin auf das „*keyserliche heyltum*“ und betont im 99. Gegenwurf, dass im Festoffizium bei der Heiligen Lanze „*offt und dick der brust und des hertzen cristi gedacht wirt*“.¹⁵⁰⁸ Damit sei belegt, dass der Lanzenkult indirekt dem Herzen Jesu gilt.¹⁵⁰⁹

Doch nicht nur auf der Ebene der Bildtradition und des Volkstums findet eine Überschneidung von Herz und Lanze statt, sondern auch auf einer medialen, womit die schon früher beschriebene Gedächtnistheorie des Mittelalters wieder berührt wird.¹⁵¹⁰

¹⁵⁰⁴ Siehe dazu das Kapitel 4.70.

¹⁵⁰⁵ Vgl. dazu Machilek 2002, S. 40.

¹⁵⁰⁶ In der kirchlichen und kunstgeschichtlichen Tradition wird die Seitenwunde Christi sonst rechts dargestellt, da der biblische Sprachgebrauch „rechts“ positiv bewertet, die rechte Seite als die gute, „richtige“ Seite empfunden wurde. Man denke nur an die „*dextra dei*“. Zur Frage nach der Lokalisierung der Seitenwunde siehe Gerlings 2004, S. 465-480.

¹⁵⁰⁷ Kein Ereignis hat Menschen in so großer Zahl aus nah und fern nach Nürnberg strömen lassen als die alljährlich stattfindenden Heiltumsweisungen; siehe dazu Machilek 2002, S. 9.

¹⁵⁰⁸ Fol. C5 rb-va. Zur Liturgie des Heiltumsfestes siehe die Literatur in: Machilek 2002, S. 34. Zu Stephan Fridolin, der in seinen allegorischen Schriften und Predigten mehrfach auf die Texte des Offiziums zum Heiltumsfest zurückgegriffen hat, siehe ebd., S. 37. Zu den zahlreichen Abschnitten über das Herz Jesu in den Predigten Fridolins siehe Seegets 1998, S. 79.

¹⁵⁰⁹ Vgl. Schiller 2, S. 207-208.

¹⁵¹⁰ Siehe Kapitel 2.2.2.3, worin die semantische Interferenz von Schrift und Bild angeschnitten wurde.

In der Bildauslegung schreibt nämlich Fridolin konkret über die Lanze: „*Da bereit man dem zarten leib des herren scharpf gertenn unnd geyseln, seinem hohwirdigen haubt scharpf dornn, seynen guttetigen milten henden und demütigen füssen hert nageln, seiner adelichen seyten und dem allerzertesten gütigsten hertzen ein scharpfs grewlichs sper.*“¹⁵¹¹ Er nennt also die Lanze im Zusammenhang mit der Seitenöffnung, mit der edlen Seite und dem zarten, gütigen Herzen Christi. Darin spricht er eine Sinnebene an, die auch die Allusion an Longinus und die damit verbundenen typologischen Deutungen¹⁵¹² erwarten ließ.

Doch der eigentliche Kern wird erst berührt, wenn wir dazu noch auf die 82. Figur zurückblicken. Denn so, wie Fridolin dort beim Bild des Herzens mit Worten auf die Lanze verweist, verknüpft er hier das Bild der Lanze in Worten mit dem durchstoßenen Herzen. Die Figuren 68 und 82 berühren sich somit da, wo ein Wort mit einem zugehörigen Bild korrespondiert und umgekehrt. Die schon räumlich nahe beieinanderliegenden Figuren verflechten sich zusätzlich über die Sprachsysteme Schrift und Bild und rücken damit auch Lanze und Herz in einen engen Zusammenhang. Wesentlich ist dabei jedoch die mittelalterliche Gedächtnistheorie. Einerseits sind Augen und Ohren zwei verschiedene Fenster, die den höheren Kräften der Seele Anschauung und Erkenntnis ermöglichen. Andererseits ruft die bildnerische Kraft der *imaginatio*, die als Einbildungskraft und als Vorstellungskraft mit der *memoria* verbunden ist¹⁵¹³, unweigerlich das Bild des durchstoßenen Herzens hervor.

Das verwundete Innerste des Herzens des Erlösers¹⁵¹⁴, der Kulminationspunkt des Leidens und das Sinnbild seiner Liebe¹⁵¹⁵, transportiert letztlich den Gedanken von der erlösenden Liebe Christi zum Menschen¹⁵¹⁶. Im Brevieroffizium der Heiligen Lanze wird die Durchbohrung der Seite Christi ebenso als Zeichen seiner Hingabe an die Menschheit verstanden.¹⁵¹⁷

Somit berührt die 68. Figur vordergründig nicht nur die Textilienfrage, sondern über die Assoziation mit dem Herzen Jesu auch den ungleich größeren Themenkomplex der leidenden Liebe. Erst das Motiv der Lanze legt die Grundlage für die Auffassung eines eigenständigen, von der Entkleidung unabhängigen Bildthemas, das einem Zeichen für das allgemeine Leiden nahe kommt. Erst auf dieser Basis kann der andächtige Christ Fridolins Forderung nachkommen, gegenüber David und Abischag die universelle Härte zu berücksichtigen, mit der Christus litt und starb, und Christi deutlich schlechtere Behandlung zu erkennen.¹⁵¹⁸

4.89 Die 84. Figur

Auf einer Doppelseite gegenüber liegen sich die Figuren 84 und 85. Die 84. Figur zeigt Salomos Inthronisation. Die linke Bildhälfte nimmt König Salomo ein, der auf einem Podest erhöht auf einem Baldachinthron mit einem Szepter in der Hand sitzt, während auf der rechten Seite sein Vater David auf einem quer zum Thron gestellten Bett liegt. Das Podest mit

¹⁵¹¹ Fol. ad6 rb.

¹⁵¹² Siehe dazu Kapitel 4.4 mit dem Lanzenstich in typologischen Werken wie der *Biblia pauperum*.

¹⁵¹³ Vgl. Wenzel 1995, S. 333.

¹⁵¹⁴ Vgl. Richtstätter 1919, S. 45.

¹⁵¹⁵ Busch 1997, S. 34.

¹⁵¹⁶ LThK 5, Sp. 51, s. v. „Herz Jesu (HJ.), Herz-Jesu-Verehrung (HJV.)“ (Hans J. Limburg).

¹⁵¹⁷ Machilek 2002, S. 26. Siehe auch zum Beispiel die entsprechenden Hymnen in Machilek 1984/1985.

¹⁵¹⁸ Fol. ad6 rb.

den drei Stufen soll wohl eine Reminiszenz an „den Königsthron des Herrn“¹⁵¹⁹ darstellen. Hinter dem Bett stehen ein Mann und eine Frau, vor Bett und Thron zwei Gruppen von Männern, die jeweils ihre Schwurhand auf David und Salomo richten.

Die Darstellung spricht 1 Könige 1,46-47 an, wonach sich Salomo als Nachfolger Davids bereits auf den königlichen Thron gesetzt hat, während die Diener Davids gekommen waren, um ihren alten König zu beglückwünschen und zu rufen: „Gott lasse Salomos Ruhm noch größer werden als deinen, und er mache seinen Thron noch erhabener als deinen Thron.“¹⁵²⁰

Während die Bibelstelle die Huldigung Davids betont, tritt in der 84. Figur kompositorisch der Thron in Vordergrund. Doch nicht nur die kompositorische Hervorhebung, auch die gestalterische mittels des dreistufigen Podestes unterstreicht das Motiv des Thrones, wodurch ihm eine besondere Bedeutung unterstellt werden darf. Zudem huldigen die Diener nicht nur David, sondern auch Salomo. Offensichtlich wird hier noch folgende Stelle aus der Bibel aufgegriffen: „Salomo setzte sich nun anstelle seines Vaters David als König auf den Thron des Herrn. Er hatte Glück, und ganz Israel leistete ihm Gehorsam. Alle hohen Beamten und Helden, auch alle Söhne des Königs David unterwarfen sich Salomo.“¹⁵²¹

Schließlich muss man sich noch fragen, wer die beiden Personen sind, die hinter Davids Bett stehen. Da in den Holzschnitten mit den einzelnen Motiven zumeist konkrete Bibelstellen aus einem einzigen Kontext aufgegriffen werden, bieten sich für die Identifizierung Salomos Mutter Batseba sowie der Prophet Natan an, die sich beide an Davids Lager um die Bestellung Salomos zum Thronfolger einsetzten.¹⁵²² Im Vergleich zur 80. Figur wäre Natan nun ohne Turban, aber immer noch bärtig dargestellt. Ein Indiz für die Verifizierung dieser These liefert die später folgende Auslegung. Hier ist es jedoch nun notwendig, wegen des Kontrastes zunächst auf die folgende Figur einzugehen.

4.90 Die 85. Figur

Gegenüber der Inthronisation zeigt die 85. Figur die Annagelung Christi an das Kreuz. Vor der Stadtkulisse Jerusalems in der oberen rechten Bildecke sehen wir in der Bildmitte Christus in einer hügeligen, kargen Landschaft mit dem Rücken auf dem Kreuz am Boden liegen. Allein das Lendentuch bekleidet ihn noch, sein Gewand liegt rechts von ihm stark aufgebauscht auf der Erde. Am rechten Bildrand beobachtet Pilatus, wie ein Scherge am linken Ende des Querbalkens mit einem Bein auf dem Holz kniet und mit einem Hammer zum Schlag ausholt, um Christi rechte Hand ans Kreuz zu nageln.

Währenddessen streckt am Fußende des Kreuzes ein weiterer Scherge Christi Beine in die Länge, indem er an einem Seil zieht, das an Christi Füßen gebunden und um einen Holzpflöck geführt wurde. Dabei ist ein anderer Scherge im Begriff, die Füße an das Kreuz zu nageln. Links oben sind schließlich zwei Männer dabei zu beobachten, wie sie mit Spaten und

¹⁵¹⁹ Vgl. 1 Chr 28,5: Der Thron des irdischen, israelitischen Königs ist in Wirklichkeit der Thron Gottes. Das dreistufige Podest im Schatzbehälter ist schließlich einzigartig, lediglich die 28. Figur enthält ein zweistufiges Podest. Ansonsten dominieren die einstufigen. Es liegt daher nahe, in der Dreizahl einen göttlichen Bezug und damit im Thron den irdischen Sitz Gottes zu sehen.

¹⁵²⁰ Fridolin bezeichnet dieses Beglückwünschen als „Loben“; siehe dazu fol. ae 1 ra.

¹⁵²¹ 1 Chronik 29,23-24.

¹⁵²² Vgl. 1 Könige 1,11-28, bes. 22 und 28.

Hacke¹⁵²³ ein Loch graben, in welches das Kreuz aufgerichtet werden soll. Verstreut am Boden liegen Werkzeuge sowie ein Korb für die Aufbewahrung derselben.

Wie in den anderen Fällen sind auch hier die Figuren visuell so aufbereitet worden, dass sie nicht unbedingt aus sich selbst heraus eigene Aussagen formulieren, sondern zu Träger für bestimmte Botschaften werden. Die entsprechenden Inhalte sind wiederum dem Text zu entnehmen und den einzelnen Motiven als Bedeutung zu unterlegen. So erfahren wir aus der Beischrift zur Einsetzung König Salomos, dass sie zeige, wie die jüdischen Könige verherrlicht und hoch gehalten worden seien.¹⁵²⁴ Die Auslegung beginnt zugleich mit 1 Könige 1,47, wonach Davids Diener ihn lobten. Und es folgen mehrere Paraphrasen der Bibelstellen, welche belegen, dass Salomo in Israel so mächtig war, wie kein anderer König vor ihm.¹⁵²⁵ Darauf fordert Fridolin nun den Leser auf, die biblischen Belege für die Herrlichkeit Salomos gegen die Ehrlosigkeit zu halten, welche dem Herrn am Kreuz bewiesen worden seien.¹⁵²⁶ Denn so werde der Unterschied zwischen dem Herrn und dem Knecht deutlich. Der Leser solle beachten, wie Gott seine „*diener und figuren*“ erhöht und geehrt habe, unter diesen das ganze jüdische Geschlecht. Nach konkreten Ausführungen leitet Fridolin die Betrachtung der fünf Gegensätze ein mit der Formulierung „*Nun merck dy gegennwürff*“, hier im Sinne von Gegensätzen:

Erstens war Salomo ein Sohn von Ehebrechern und herrschte dennoch, Christus jedoch war ein Sohn Gottes und einer reinen Jungfrau und musste aber dienen. Übertragen auf den Holzschnitt wird dadurch der Verdacht erhärtet, die beiden Personen hinter dem Bett in der Figur 84 könnten Batseba und Natan sein. Denn Batseba stünde hier als Salomos Mutter, die durch Ehebruch und Verrat zu Davids Ehefrau wurde und zusammen mit Natan als heimlichen Königsmacher Adonija gegenüber Salomo übervorteilte.¹⁵²⁷

Zweitens wurde Salomo mit allen Ehren zum Herrscher gesalbt und auf Davids Thron gehoben, den die Schriften auch Gottes Thron nannten¹⁵²⁸, wobei Gottes Sohn zur Verspottung an den „Galgen des Kreuzes“ gehängt wurde. Mit Blick auf den Holzschnitt wird nun deutlich, weswegen der Thron so prominent und dazu mit den drei Stufen ins Bild gesetzt wurde.

Weiterhin lobte und liebte alle Welt Salomo, dagegen lästerte das ganze Volk Christus am Kreuz. Dem entspricht die Beobachtung, dass in der Figur die Diener nicht nur David ihre Glückwünsche überbringen, sondern auch Salomo.

Viertens ehrten alle Könige Salomo und beschenkten ihn reich, Christus wurde allerdings seines armseligen Gewandes beraubt und nackt an das Kreuz geschlagen. Dieser Punkt erklärt nun, weshalb im Bild Christi abgenommenes Gewand auf eine auffällige Weise arrangiert wurde, während es in vielen Vergleichsabbildungen fehlt oder nur nebenbei wiedergegeben wird¹⁵²⁹.

Zuletzt fordert Fridolin den Leser auf, auch andere Dinge gegeneinander zu halten, damit die Gegenwürfe umso widersinniger, größer und beschämender leuchteten. Der Leser solle bedenken, dass das Leiden Christi und vor allem die Kreuzigung viel mehr Gegenwürfe enthalten, als der Schatzbehälter anführt. Doch das alles aufzulisten würde ein viel größeres Buch notwendig machen, das aber immer noch zu klein wäre im Vergleich zu dem, was man nicht über das Leiden Christi wisse. Dennoch gibt Fridolin noch einige Anregungen für selbst

¹⁵²³ Als Anregung für den grabenden Mann mit der Spitzhacke diene die Hackbewegung des rechten Mannes bei der Kreuzesausgrabung (Scheibe 5d) des Nürnberger Kaiserfensters; vgl. dazu Ulrich 1979, S. 58.

¹⁵²⁴ Fol. ae1 ra.

¹⁵²⁵ Siehe dazu in dieser Reihenfolge: 1 Chr 27,1; 28,1.5-7; 29,1; 22,5; 29,22-25; 2 Chr 9,1-12; 1 Kön 10,1-13.

¹⁵²⁶ Fol. ae1 rb.

¹⁵²⁷ So auch fol. ad2 rb.

¹⁵²⁸ Vgl. 1 Chr 28,5.

¹⁵²⁹ Vgl. z. B. die Abbildungen in Roller 1996, bes. S. 103-111.

zu entwerfende Gegenwürfe und schlägt vor, gegen die Kreuzigung auch Christi tugendsames Leben zu halten.¹⁵³⁰

Es ist inzwischen für den Bildgebrauch typischen geworden, dass die ikonografischen Auffälligkeiten mit den konkret genannten Antithesen in der Vierzahl übereinstimmen und dazu auch inhaltlich jeweils mit einer davon in Verbindung gebracht werden können.

4.91 Die 86. Figur

Auf einer Doppelseite liegen sich die Figuren 86 und 87 gegenüber. Die 86. Figur zeigt Salomos Fest. Durch einen Rundbogen blicken wir in das Innere eines Gebäudes, in dem zwei lange Tafeln und im Vordergrund ein nahezu quadratischer Tisch U-förmig aufgestellt wurden. Jeweils 10 Königinnen sitzen an den langen Tafeln, die mit gefüllten Schalen, Bechern, Tellern, Löffeln und Brot gedeckt sind. Hinter dem quadratischen Tisch sitzt mit dem Gesicht zum Betrachter König Salomo, dem auf der rechten Seite ein Diener Speisen in drei verdeckten, aufeinandergestapelten und mit einer Serviette fixierten Schüsseln aufträgt. Begleitet wird der Diener von drei Musikern, die auf Schalmeyen und Trompete spielen. Denen gegenüber steht Salomos Vorschneider mit Vorschneidemesser und abgerundetem Vorlegemesser in den Händen.¹⁵³¹ Insbesondere durch ihn erhält die Tafelei eine repräsentative Ausrichtung.¹⁵³² Gegenüber den Tafeln der Königinnen befinden sich auf Salomos Tisch zudem noch ein Messer und ein verzierter Pokal. Vor dem Tisch steht schließlich ein dreibeiniger Weinkühler, in dem zwei Flaschen liegen.

An diesem Festmahl überrascht vor allem die Sitzordnung. König Salomo sitzt nämlich mit dem Rücken zu seiner Gesellschaft. Bereits Michaela Völkel wies im Katalog „Die öffentliche Tafel“ auf die spiegelverkehrte Wiedergabe des Königs hin¹⁵³³, da der Herrscher in der Regel an der Außenseite U-förmig aufgestellter Tafeln seinen Platz einnahm.¹⁵³⁴ Hätte man ihn nun an die Außenseite platziert, würde er aber illustrativ unbefriedigend dem Betrachter den Rücken zuwenden.¹⁵³⁵ Entweder ist also Salomo seitenverkehrt dargestellt oder aber man hat zu erwägen, ob nicht Salomos Tisch aus dem Hintergrund bewusst nach vorne gerückt wurde. Stünde nämlich sein Tisch an der Stelle des Kredenzschrankes, wäre das Bild der Tafelgesellschaft wiederum stimmig. Dem Bildentwerfer ging es demnach nicht um die Wiedergabe eines spätmittelalterlichen Tafelzeremoniells, sondern darum, die sinnlichen Freuden Salomos herausgehoben vor Augen zu führen. Wäre die Darstellung einer realistischen Auffassung gefolgt, hätte man darin lediglich eine biblische Umsetzung sehen können, nach der Salomo mit seinen 700 Frauen speist.

Folglich verfolgt Fridolin mit der 86. Figur die Preisgabe von Salomos Begierde, die sich neben der Völlerei auch in der Vielweiberei offenbare.¹⁵³⁶ Obwohl in der Figur Salomos Frauen nur im Hintergrund zu sehen sind, liegt es Fridolin noch am Herzen, den moralischen Zeigefinger zu heben: Salomos fleischliche Wollust sei eher aus dem Gedächtnis zu tilgen,

¹⁵³⁰ Fol. ae1 v-ae2 r.

¹⁵³¹ Ottomeyer 2002, S. 210, Kat. 119.

¹⁵³² Bäuml 1993, S. 67.

¹⁵³³ Ottomeyer 2002, S. 210, Kat. 119.

¹⁵³⁴ Ottomeyer 1993a, S. 138.

¹⁵³⁵ Vgl. Ottomeyer 1993, S. 23.

¹⁵³⁶ Bock 1991, S. 70 sieht einen inhaltlichen Verweis auf den „Liebesgarten“ (B. 35) des Meisters E. S., aber auch den Reichtum und die Frauenliebe Salomos betont.

denn zu bedenken. Man solle an diesem Beispiel allenfalls die Ausprägung seiner Genussucht prüfen.¹⁵³⁷

4.92 Die 87. Figur

Die 87. Figur zeigt die Kreuzigung Christi, dessen Kreuz ähnlich im Vordergrund steht wie Salomos Tisch auf der Doppelseite in der 86. Figur. Im Hintergrund flankieren Christus die beiden Schächer, die ihre Münder weit aufreißen. Christus dagegen blickt¹⁵³⁸ auf die Gruppe links unter dem Kreuz, auf Johannes mit Maria und drei weiteren Frauen sowie auf Magdalena, welche am Kreuzesfuß kniet und ihre Arme um den Stamm schlingt. Auffällig unter diesen Frauen ist die weltlich gekleidete Frau im Profil, die zwar ihre Hände zum Gebet gefaltet, aber als einzige unter den Getreuen den Mund offen stehen hat. Auf der rechten Seite befinden sich Soldaten, darunter der berittene, gute Hauptmann¹⁵³⁹, der auf Gottes Sohn hinweist. Direkt neben dem Kreuz treffen wir auf einen Mann mit ablehnender Handhaltung und im Vordergrund auf die Rückenfigur¹⁵⁴⁰ eines Juden, der ebenso den Mund geöffnet hat.

Gleich mehrere Punkte fallen auf. Wenn es nur um das Leid der Kreuzigung im Gegensatz zu Salomos Freuden geht, wozu dann die personale Erweiterung? Warum hat man in einer Figur, welches Christi Leid zum Inhalt hat, unter dieses Personal auch den guten Hauptmann genommen? Und weswegen werden gleich vier Personen in einem Bild mit offenem Mund gezeigt, obwohl eine solche Darstellung in den anderen Figuren nicht die Regel ist?

Während die beiden Schächer und auch die Rückenfigur offensichtlich dabei dargestellt sind, Christus zu beschimpfen¹⁵⁴¹, verwundert doch die vornehm gekleidete Frau unter den Getreuen. Franz Stadler, der im Kreuzigungsbild des Meisters des Landauer Altars eine mögliche Vorlage für die 87. Figur sieht, hat unter anderem auf das Profil der Frau neben dem Kreuz hingewiesen (Abb. 85).¹⁵⁴² Deutlich ist dort ist ihr Mund geschlossen.

Nur weil sie aber im Holzschnitt den Mund geöffnet hält, ist sie deswegen und wegen ihrer weltlichen Kleidung nicht gleich unter die Spötter zu zählen. Immerhin gehört sie der Gruppe der Gefolgsleute Christi an und hält andächtig die Hände zum Gebet gefaltet. Sie zählt daher eindeutig zu den Gläubigen. Diese Ausrichtung würde auch die Anwesenheit des guten Hauptmannes erklären. Im Gegensatz zu den Spöttern, die Christi Stellung als Gottes Sohn bezweifeln, bezeugt nämlich der Hauptmann beim Erdbeben: „Wahrhaftig, das war

¹⁵³⁷ Fol. ae3 vb.

¹⁵³⁸ Damit ist der lebende Christus dargestellt, der den Tod überwunden hat; vgl. dazu LCI 2, Sp. 609, s. v. „Kreuzigung Christi“ (E. Lucchesi Palli).

¹⁵³⁹ Zur Deutung des Reiters als Zenturio siehe auch Brinkmann/Kemperdick 2002, S. 360.

¹⁵⁴⁰ In der Kreuzaufrihtung des Meisters des Stötteritzer Altars (nach Anzelewsky 1997, S. 7 womöglich identisch mit Wilhelm Pleydenwurff) trifft man ebenso auf die markante Rückenfigur in der Rolle eines Bewachters; vgl. dazu Brinkmann/Kemperdick 2002, S. 364 (mit Zweifel an einer Identifizierung mit Pleydenwurff), Abb. 328. Die Rückenfigur aus dem Holzschnitt ist zudem im Typus identisch mit derjenigen aus der Kreuzigungsdarstellung des Meisters AG (vgl. TIB 9, S. 325). Auf weitere verwandte Rückenfiguren verweist Anzelewsky 1997, S. 17-18.

¹⁵⁴¹ Vgl. Mt 27,39-44: „Auch die Hohepriester, die Schriftgelehrten und die Ältesten verhöhnten ihn und sagten: Anderen hat er geholfen, sich selbst kann er nicht helfen. (...) Ebenso beschimpften ihn die beiden Räuber, die man zusammen mit ihm gekreuzigt hatte.“

¹⁵⁴² Vgl. Stadler 1913, S. 27.

Gottes Sohn.“¹⁵⁴³ Darin würde die Figur der von Fridolin bevorzugten antithetischen Betrachtung folgen.

Die einzigen Besonderheiten auf dieser Doppelseite stellen demnach die in den Vordergrund gerückte Sinnesfreude Salomos sowie die Betonung der Verspottung Christi dar. Entsprechend gibt die Beischrift an, dass die 86. Figur die Wollust Königs Salomos wiedergebe und dass man dieser hier gedenken solle, damit man sie gegen die Leiden Christi am Kreuz halte. Fridolin fordert auf, die große Wollust, von der Salomo selbst im „*puch seiner disputierung in dem andern capitel*“¹⁵⁴⁴ schreibe, gegen die Pein und Schmerzen zu rechnen, die Christus am Kreuz gelitten habe. So sei gegen die Wollust das Kreuz ein bitterer Gegenwurf, wenn man es verstünde, beide gegeneinander zu halten. Es folgen stichwortartig die Gegensätze: am Tisch sitzen und am Kreuz hängen, kostbare Kleidung und Nacktheit, köstliche Speise sowie Essig und Galle, Sänger und Musiker sowie Spötter und Lästere; ein Kind möge daraus merken, „*was grossen ungleicheit daz ist*.“¹⁵⁴⁵ Darauf folgen noch weitere Auflistungen der Gegensätze, nun aber unter dem Aspekt der fünf Sinne.¹⁵⁴⁶

Welch immens große Bedeutung für Fridolin die Verspottung Christi am Kreuz hat, wird durch die knappe Erwähnung in der Auslegung nicht deutlich. Dazu ist es notwendig, die nachfolgenden Gegenwürfe zu kennen. Auf die Figur folgen zunächst die Gegenwürfe 86 bis 90, in denen Christi Leib, Füße, Haupt, Arme und Seitenwunde bei der Kreuzigung betrachtet werden.¹⁵⁴⁷ Dann folgt mit der nächsten Fünfergruppe eine Auflistung der Vorwürfe¹⁵⁴⁸, die Christus am Kreuz gemacht wurden: er habe sich gerühmt, mächtig zu sein, würdig, göttlich, milde und hoffnungsvoll. Endlich greift jeder dieser fünf Gegenwürfe sinngemäß die Verhöhnung auf: „Bist du Gottes Sohn, dann hilf dir selbst“.¹⁵⁴⁹ Dadurch darf die Bedeutung, welche Fridolin der Verspottung Christi am Kreuz zukommen lässt, nicht unterschätzt werden. Daher kann auch kein Zweifel daran bestehen, dass die beiden Gekreuzigten zu Christi Seiten wie auch die Rückenfigur als visuelle Umsetzung der Verspottung zu betrachten sind. Nur als Antithese ist dazu der gute Hauptmann wie auch die „gute“ Frau unter den Anhängern Christi zu sehen.

Zuletzt setzen die übrigen fünf Gegenwürfe des 2. Teils des Schatzbehalters die Kreuzigung mit Christi Verdiensten unter den Aspekten Christi Beine, Arme und Hände, Haupt, Herz und göttliche Natur in einen Gegensatz.¹⁵⁵⁰

Durch die Hervorhebung von Salomos Tisch wird also auf seinen Hedonismus verwiesen, unter dessen Aspekt schließlich alle möglichen Vergleiche mit der Kreuzigung Christi aufgegriffen werden können. Dieses letzte konträre Bildpaar wird damit der vorangegangenen Forderung gerecht, nach eigenen Gegensätzen zur Kreuzigung zu suchen und diese zu formulieren, da alle möglichen Gegensätze im vorliegenden Buch nicht aufgelistet werden konnten. Indem der Text gerade mal vier Aspekte des Vergleiches hervorhebt, wird der exemplifizierende Charakter der Auslegung zum letzten Bildpaar nochmals deutlich.

¹⁵⁴³ Mt 27,54.

¹⁵⁴⁴ Koh 2,3-11.

¹⁵⁴⁵ Fol. ae3 va.

¹⁵⁴⁶ Fol. ae3 vb.

¹⁵⁴⁷ Fol. ae5 v-ae6 v.

¹⁵⁴⁸ Im Text werden „Verweisung“ und „Aufhebung“ genannt; siehe dazu Grimm 1, Sp. 663 sowie Grimm 25, Sp. 2192.

¹⁵⁴⁹ Fol. ae6 v-A1 r. Zur Verspottung siehe z. B. Mt 27,40.

¹⁵⁵⁰ Fol. A1 r-H6 v. Danach beginnt der 3. Teil des Schatzbehalters.

4.93 Die Credo-Hände

Nach dem ersten Händepaar¹⁵⁵¹ im 1. Buch folgt nun ein weiteres¹⁵⁵² im 3., sonst nicht mehr bebilderten¹⁵⁵³ Teil des Schatzbehalters. Dort ist es im Kapitel über die „*zwelff artickeln des glaubens*“¹⁵⁵⁴ abgedruckt und dient Fridolins Erklärung, wie die Hände „*durch den glauben gewappnet und gezieret*“ werden können.¹⁵⁵⁵

Auf einer Doppelseite¹⁵⁵⁶ liegen sich die Abbildungen einer linken und einer rechten Hand gegenüber. Auf jedem Glied eines Fingers und Daumens befinden sich die Brustbilder von Heiligen mit ihren Namen und Attributen. Allein die Zwölfboten auf den Fingergliedern der linken Hand sind zusätzlich durchnummeriert. Diese Nummern korrespondieren mit den zwölf, ebenso nummerierten Sätzen aus dem apostolischen Glaubensbekenntnis, das am rechten Rand in tabellarischer Form abgedruckt steht. Ikonografisch auffällig ist die unterschiedliche Behandlung der doppelt wiedergegebenen Brustbilder von Maria und Christus. Auf dem Daumen der linken Hand treffen wir beide als Leidende an, auf dem Daumen der rechten Hand allerdings in ihrer Herrlichkeit. Sie sind hier jeweils von einem Strahlenkranz umgeben, Maria ist dazu gekrönt und über der Monsichel lt. Im Gegensatz zum linken Daumen sind beide zudem inschriftlich gekennzeichnet.

Erste Hinweise auf die Handabbildungen gibt Fridolin im Kapitel über das Glaubensbekenntnis, an der er sich über die *Zuordnung* der Apostel an die jeweiligen Credosätze sowie über deren Attribute auslässt. Diesen Abschnitt schließt er mit den Worten: „*Das alles hab ich wollen melden auff die meynung, das auch die eynfeltigen lernen die heyligen zwelfpotten dester baß und gewisser kennen, um der sach willen, die noch da hinden ist; dass ist, wie man die hend wider die anfechtung des bösen veindes wappnen soll.*“¹⁵⁵⁷

Gleich der folgende Abschnitt gibt eine knappe Anleitung, die Hände noch in Zeiten der Gesundheit zu wappnen und zu zieren, um in der letzten Stunde des Lebens den Anfechtungen des Feindes zu widerstehen.¹⁵⁵⁸ Daher rät Fridolin, die zwölf Glaubenssätze in die Fingerglieder durch die „*pildlichen zuaygenung*“ zu setzen, das heißt durch eine bildliche Übertragung¹⁵⁵⁹. Und zwar auf die Weise, dass in den drei Gliedern des Zeigefingers die drei Sätze zum Vater, zum Sohn und zum Heiligen Geist zu liegen kommen. Die anderen Sätze seien auf die übrigen Fingerglieder in der Weise zu verteilen, wie es die dazu entworfenen Handabbildungen zeigen.¹⁵⁶⁰

Obwohl die Abbildungen erst einige Seiten später folgen, gibt Fridolin bereits hier schon eine praktische Anleitung zum Gebrauch der Memorierhände: Ein Mensch, der im Glauben angefochten wird, soll seinem Feind die Hand entgegenhalten, als wenn er sprechen wollte: „*Sihst du, da hyn hab ich mein glawben gesetzt.*“ Je nachdem, welcher Glaubenssatz angefochten wird, solle man auf den jeweiligen Satz in der Credo-Hand zeigen und beispiels-

¹⁵⁵¹ Vgl. Kapitel 2.2.2.2.

¹⁵⁵² Gegen die gelegentlich geäußerte Auffassung chiromantischer Hände (vgl. z. B. Loga 1895, S. 228) sowie zur Chiromantie siehe Brückner 1965, S. 70 und 82-84. Weil 1923, S. 85 trägt die These von der Mitarbeit des Terenz-Meisters an den letzten beiden Holzschnitten vor, die allerdings nicht wieder aufgegriffen wurde.

¹⁵⁵³ Betz 1955, Katalog S. 98 gibt für das Fehlen weiterer Holzschnitte im 3. Buch ein Argument aus der zweiten Vorrede an, wonach die dortigen Gegenwürfe bilderlos geblieben seien, weil sie von zu geistlichen Dingen handelten. Allerdings stellen die 25 Gegenwürfe im 3. Buch nur einen Zusatz dar „*zu einer gezierd und schönen beschleybung, als für ein pfabenschwartz hynzu gesetzt*“ (fol. Z5 ra), während der Augenmerk schließlich auf dem 2. Buch mit den Passionen Christi liegt, dessen Ende mit der Kreuzigung erreicht ist.

¹⁵⁵⁴ Ab fol. S5 r.

¹⁵⁵⁵ Fol. T6v-X1r.

¹⁵⁵⁶ Fol. U3v und U4r.

¹⁵⁵⁷ Fol. T4 r.

¹⁵⁵⁸ Diese Ausführung erinnert an die *Ars moriendi*; vgl. dazu Kapitel 4.1.

¹⁵⁵⁹ Vgl. Baufeld 1996, S. 260, s. v. „zueignen“.

¹⁵⁶⁰ Fol. T4 r.

weise sprechen: „*Sihst du, das glawbe ich. Blas mir ein was du willst, das, das ich da hyn gesetzt hab, das glawb ich unnd will es glawben und darvon nit weychen.*“ Darauf rät Fridolin, zu den Glaubenssätzen auch die Apostel als geistigen Beistand in die jeweiligen Glieder zu setzen.¹⁵⁶¹ Deren Beistand wird nochmals am Ende des Kapitels deutlich, wenn es da heißt: „*Also magstu all heyligen yn den zwelf artickeln begreyffen, manen, anruffen und ir verdyenen gott dem herren fürhalten und opfern und yne bitten, das er umb ihres verdyenstes willen dir in deinen nöten zehilf und zetrost wöll kummen.*“¹⁵⁶²

Erst einige Seiten später greift Fridolin die „*zierung des glaubens*“ auf und erinnert daran, dass für die zwölf Glaubenssätze die Edelsteine stünden, welche die Geheime Offenbarung 21,18 bis 20 als Mauerschmuck des himmlischen Jerusalems aufzählt.¹⁵⁶³ Daher trage man, wenn man die Glaubenssätze auf die Fingerglieder verteilt, an jedem Glied quasi einen Ring, der mit einem Edelstein besetzt ist. Vom Jaspis bis Amethyst konkordieren dabei die Edelsteine in ihren Eigenschaften mit den jeweiligen Credoätzen. Den Glauben symbolisierten die Ringe selbst, welche als Trauringe aufgefasst werden. Zur Bekräftigung dieser Deutung zieht Fridolin Hosea 2,21 heran, worin der Bund des Volkes Israel mit Gott beschworen wird: „Ich will mich dir verloben durch den Glauben.“ Ebenso lässt Fridolin die heilige Agnes zu Wort kommen, welche bei ihrer Vermählung mit dem Christuskind ihren Bräutigam lobpreist: „*Mit dem fingerlein (Ring; d. Verf.) seines glaubens hat er mich vertreutt oder vermahlet.*“¹⁵⁶⁴

Hierauf folgen endlich die Abbildungen der Hände, auf welche die Aufforderung zur geistlichen Waffenrüstung gemäß des Apostels Paulus in 2 Korinther 6,7 angebracht wird. Während die Linke die verteidigende Schildhand sei, stünde die Rechte für die angreifende Schwerthand. Mit dem Schwert des Geistes, dem Wort Gottes und den Sprüchen der Heiligen Schrift, gilt es, die Feinde niederzuschlagen.

Wie das Rüsten der Hände ist auch das Zieren mit den Edelsteinen von großer Wichtigkeit, da die zuvor genannten Schmucksteine mit ihren jeweiligen Eigenschaften durch das Zutun des Heiligen Geistes auf die Menschen einwirkten.¹⁵⁶⁵

Ebenso solle man die Glaubensfürsten in die Edelsteine der rechten Hand anordnen wie die Zwölfboten in der linken. So zum Beispiel den heiligen Paulus in den Jaspis in das unterste Glied des Zeigefingers wie der heilige Peter in der linken Hand usw.

Wolle man in seiner Vorstellung auch die Jungfrau Maria und Christus in den Händen tragen, solle man sich beide im Daumen der linken Hand im Stand des tödlichen Lebens gegenwärtigen und im Daumen der rechten Hand im Stand des ewigen Lebens und vollkommener Seligkeit.¹⁵⁶⁶ In der linken Hand wünscht Fridolin Christus in einem Rubin und Maria in einem Margarit zu sehen, in der rechten Hand jedoch den Weltenherrscher in einem rötlich funkelnden Karfunkel und die Himmelskönigin auf der Mondsichel in einem weiß glänzenden Sonnenstein über einem Selenit.

Auf solche Weise gerüstet und verziert wird der Tod den Träger dieser Hände nach dessen Ableben mehr fürchten als jener den Tod. Und falls der Leser die Wirkung oder Eigenschaften der Edelsteine nicht kennen sollte, so wisse diese der Heilige Geist, der diese Steine in die „Schrift“ setzen ließ; damit ist die Offenbarung gemeint, welche die zwölf Edelsteine aufzählt. Daher könne man auch den Heiligen Geist bitten, dem Träger der Steine die in ihnen enthaltenen Kräfte „geistlich“ zu erweisen. Der Vollständigkeit wegen geht Fridolin

¹⁵⁶¹ Fol. T4 v.

¹⁵⁶² Fol. X1 rb.

¹⁵⁶³ Siehe dazu und zu den alttestamentlichen Implikationen Brückner 1965, S. 65.

¹⁵⁶⁴ Fol. U3 r. Vgl. auch Benz 1984, S. 133.

¹⁵⁶⁵ Fol. U4 v.

¹⁵⁶⁶ Fol. U5 r.

noch auf die leiblichen und geistlichen „Dinge“ der Steine ein¹⁵⁶⁷, führt dazu noch aus, weswegen ein bestimmter Glaubensfürst einem bestimmten Glaubenssatz zugeordnet wurde.¹⁵⁶⁸

Angelpunkt beider Handdarstellungen stellt das Credo dar. Da die Sätze 1, 2 und 9, welche den Vater, den Sohn und den Heiligen Geist ansprechen, auf den Gliedern des Zeigefingers liegen müssen, ziehen sich die übrigen Sätze geradezu in einer Schlangenlinie über die Hand. Diese beginnt am untersten Glied des Zeigefingers und führt zunächst zum mittleren Glied desselben Fingers, von dort springt sie wieder runter zum untersten Glied des Mittelfingers. Auf den gleichen Gliedern geht es beim Ringfinger und beim kleinen Finger weiter, wo die Linie im darüberliegenden Glied wieder umkehrt, um dann vom Mittelfinger in das oberste Glied des Zeigefingers zu wechseln, um von dort die übrigen Fingerspitzen der Reihe nach bis zum kleinen Finger hin wieder zu durchlaufen. In dieser Reihenfolge sind auch die in der Offenbarung genannten Edelsteine auf der Hand zu verteilen wie auch die Glaubensfürsten.

Zuletzt offenbaren diese Auslegungen wieder einmal die Rücksichtnahme auf zwei unterschiedliche Lesergruppen. So erwartet Fridolin von den Einfältigen¹⁵⁶⁹ lediglich, die Glaubenssätze, die Heiligen und die Edelsteine nach dem vorgestellten Schema auf die Merkmale der beiden Hände zu verteilen. Aber nicht, die Wirkung der Edelsteine zu kennen, zumal sie darin auf den Heiligen Geist vertrauen könnten. Nicht einmal die Kenntnis der Heiligenattribute setzt er bei ihnen voraus. Ihnen gegenüber stellt Fridolin schließlich die Gelehrten. Weil diese in den Schriften erfahren seien, könnten sie sich leichter die vorgetragenen Bedeutungen und Zusammenhänge merken.¹⁵⁷⁰ Dazu besäßen sie auch eine besondere Lust, auf ihr Wissen zurückzugreifen und mit immer neuen Erkenntnissen zu kombinieren.¹⁵⁷¹

¹⁵⁶⁷ Vgl. Brückner 1965, S. 69-74.

¹⁵⁶⁸ Fol. U5 v-X1 r. Einen tabellarischen Überblick über die Zusammenstellung der Credosätze, der Apostel und Glaubensfürsten sowie der Edelsteine wie auch ihrer Deutungen in Brückner 1965, S. 65-66, zu den geistigen Wurzeln dieser Zuordnungen siehe ebd., S. 67-69; siehe auch Bock 1991, S. 145.

¹⁵⁶⁹ Zu den Einfältigen siehe das obige Zitat, wonach sie die Apostel über ihre Attribute besser kennen lernen sollen.

¹⁵⁷⁰ Fol. U6 rb.

¹⁵⁷¹ So verschaffe es Fridolin selbst oft Lust, die Eigenschaften der Edelsteine mit immer anderen Credosätzen zu verknüpfen; vgl. dazu fol. U3 r.

5 Zur Narration der Holzschnittfolge

Allzu leichtfertig ließe sich die Behauptung aufstellen, Stephan Fridolin habe eine Abneigung gegenüber chronologischen Abfolgen von Bildern. Denn er selbst lässt in der für den Schatzbehalter schon berühmten Stelle über die künstliche Ordnung vermeintlich seine Verachtung über die natürliche erkennen.¹⁵⁷² Allerdings führt er dort, wenn auch unwirsch, lediglich den für die Anordnung der Artikel zugrunde liegenden Gedanken aus. Nicht die *Vita Christi*, sondern die das Mitleid steigernden Gegensätze bedingen die anachronistischen Zusammenstellungen.

Die künstliche Ordnung ist demnach zunächst nur auf den Gegenwurf, also auf die jeweils gegensätzlichen Artikel bezogen. Wie viel Wert er tatsächlich auf die Kenntnis der wahren historischen Abläufe biblischer Geschichten legt, wird beispielsweise in der 49. Figur deutlich. Dort betont er, dass gemäß dem Evangelium die Heilung des Besessenen von Gerasa im Anschluss an den Sturm auf dem See erfolgte und nicht auf den Gang Christi über das Wasser.¹⁵⁷³ Oder aber er stellt zur 67. Figur fest, dass nicht dieselben Personen Christus geißelten, die in Ägypten während ihres Frondienstes vom Pharao geißelt wurden.¹⁵⁷⁴

Aber auch im Allgemeinen besitzt Fridolin durchaus ein Interesse an der natürlichen Ordnung.¹⁵⁷⁵ Diese zeigt sich allein in dem groben dreigliedrigen Aufbau des 2. Buches. Die Gegenwürfe 1 bis 3 zeigen vorbiblische Ereignisse, 4 bis 15 alttestamentliche, welche für den präexistenten Christus stehen.¹⁵⁷⁶ Die folgenden Gegenwürfe schließlich überwiegend neutestamentliche¹⁵⁷⁷, die sich wiederum aufteilen lassen: und zwar der 16. bis 50. in die Leiden Christi vor Karfreitag und die nachfolgenden in diejenigen an Karfreitag.¹⁵⁷⁸

In der Berücksichtigung der Heilsgeschichte ähnelt der Schatzbehalter zum Beispiel dem *Speculum humanae salvationis*, dessen Programm aus der Vorrede zu entnehmen ist.

¹⁵⁷² „Die zwu vorgeenden achtundsibentzigist und neunundsibentzigist figuren, die nach ordnung der zeit und beschiht nach dem sterben des creutzs geen sollten, die stehen hie vor, wann diß puch und materi setzt die figuren nit nach natürlicher ordnung, sunder nach künstlicher; dz ist, als sie dienen auff die mainung dieser materien; dz ist, als durch sie das leiden cristi durch widerwertig gegenwürff beschwert wirt; und wer ist so einfeltig, das er nit merck, dz die ausführung cristi sovil unpillicher beschehen und höher zu achten und zu erbarmen ist, sovil er uns auß grösseren ubeln außgeführt unnd zu grösseren eren, gütern und selden (Segen; d. Verf.) eingeführt hat. Darumm sollen die figuren in disem puch also stehen. Wer die natürlichen ordnung gern siht, der find sie in den andern püchern und priefen und in den dorffkirchen, der die cristenheit vol ist; unnd das sey einmal für allemal gesagt.“; vgl. fol. ad1 va. Siehe auch Kapitel 2.1.

¹⁵⁷³ „Doch dz selb, dz unser herr auf dem wasser wandert und macht auch sant peter darauf wandern (Fig. 49; Mk 6,45 ff.; d. Verf.), dz ist beschehen nach dem tag, als er v tausent menner von v broten gespeiset het (Fig. 40; Mk 6,30 ff.; d. Verf.). Aber dz mit dem besessenen menschen (Fig. 49; Mk 5,1 ff.; d. Verf.) ist beschehen nach der uberfart, die in der vorgenden figur bedeutet wirt, da der herr in dem schieff entschlaffen was (Fig. 48; Mk 4,35 ff.; d. Verf.).“; vgl. fol. r3 rb.

¹⁵⁷⁴ „Dz man dabey verstee, das dasselb volck den herren gegeyselt hat, das der herr durch sein geyslung von den geyslernn erlöset het; nit, das es die selben person weren, sunder sie warn dasselb volck des geschlechtes halb.“; fol. z3 ra.

¹⁵⁷⁵ Und damit auch an der Narration. Zur Narration allgemein siehe z. B. Wolf 2003.

¹⁵⁷⁶ „Nun ist zewissen, das die ersten fünffzehen gegenwürff auff das leiden cristi geen nach der Weise, als es künftig was; und die obgeschriben artickel sind auch vor aller zeit und die nachvolgenden in der zeit vor dem leiden gewesen.“; vgl. fol. f6 vb.

¹⁵⁷⁷ „Nun folgen hernach die gegenwürff, die das leiden christi in im selbs als gegenwärtig antreffen.“; vgl. fol. k4 vb.

¹⁵⁷⁸ „So setz die ersten fünffzig gegenwürff als die, die vor dem karfreitag geen, in die lincke hand, als die, die vor dem rechten tag des leidens ergangen sind, als die nacht vor dem tag kompt. Wann als die recht hand den tag, also bedeut quemlich die linck hand die nacht. Die andern fünftzig gegenwürff ordinier an die rechten hand.“; vgl. fol. e2 ra. Die Unterscheidung in Tag und Nacht ist so zu verstehen, dass die erste Hälfte mit der Figur schließt, die das Verhör vor dem Hohen Rat zeigt, welches nach den Evangelien in der Nacht stattfand. Daher setzt Fridolin die linke Hand mit der Nacht gleich. Die Gegenwürfe ab 51 werden dagegen neben einer alttestamentlichen Darstellung mit der Vorführung Christi vor Pilatus eröffnet, welche sich am frühen Morgen ereignete; also am Beginn des Tages. Daher steht die rechte Hand für den Tag.

Demnach soll zunächst der Fall Luzifers und seiner Engel sowie der ersten Menschen und seiner Nachkommen gezeigt werden. Danach, wie Gott die gefallenen Menschen erlöst hat, indem er auf die Erde kam, und wie er bereits davor in etlichen „Figuren“ seine Gnade bewiesen habe.¹⁵⁷⁹ Nach den Kapiteln mit Engelsturz und Sündenfall folgt ein Abschnitt über Noahs Arche, mit der auf Gottes Gnade verwiesen wird. Der Ölzweig wird dabei ein Zeichen des Heils genannt. „*Dasselbe hat Gott auch gezeigt in vielen Figuren, also es künstlich ist den, die die heilige Schrift lesen.*“ Das dritte Kapitel leitet schließlich zur erlösenden Menschwerdung Christi über.¹⁵⁸⁰

Solch einem Programm folgt nun auch Fridolin.¹⁵⁸¹ Er beginnt zwar mit dem Ratschluss, zeigt aber dann ebenso die Ursache für die Erlösungsbedürftigkeit der Menschen und greift Gottes Gnade auf, die er den Menschen schon vor der Inkarnation seines Sohnes erwiesen hat. Allerdings wendet sich hier Fridolin vom Beispiel der Arche ab und verweist stattdessen auf die Szene mit Abrahams Bundesschluss. Schließlich gibt das *Speculum* selbst an, dass die Bibel Gottes Gnadenerweis in vielen „Figuren“ zeige. Erst nach weiteren alttestamentlichen Themen leitet Fridolin dann wie auch das *Speculum* auf die Menschwerdung über.¹⁵⁸²

Fridolin entscheidet sich im Anschluss an den Sündenfall für eine Geschichte mit Abraham, da sie aus Fridolins Sicht zwei nützliche Gedanken enthält: Zum einen werden mit dem Bundesschluss Abrahams Nachkommen angesprochen, die so zahlreich wie die Sterne am Himmel sein werden, darunter auch Gottes Sohn. Der entsprechende Artikel 4 I gibt dazu an, dass der Gottessohn durch seine Menschwerdung der menschlichen Natur zu Hilfe komme. Zum anderen zieht Fridolin die Episode mit Abraham vor, weil Abraham, wie es im selben Artikel heißt, sich gegenüber Gott durch Gehorsam ausweist. Damit setzt er sich von den ungehorsamen Stammeltern in der vorangegangenen Figur ab und leitet die Wende in der Heilsgeschichte ein. Während das *Speculum* versucht, die Heilsgeschichte¹⁵⁸³ auszudeuten, verfolgt Fridolin mit seiner Anlehnung an die „natürliche“ Ordnung die ständige Präsenz der Leiden Christi herauszustreichen.¹⁵⁸⁴

Wie wichtig Fridolin die Ursache für den Fall des Menschen ist, zeigt sich besonders an der 3. Figur, welche nicht nur wie der Text die guten und bösen Engel polarisiert, sondern ganz und gar den Fokus der Erzählung auf die bösen Engel, auf ihren Hochmut und den darauf folgenden Sturz richtet. Und obwohl Fridolin vordergründig nicht auf eine Erzählung der *Vita Christi* aus ist, lassen die folgenden Holzschnitte dennoch eine Orientierung daran erkennen wie besonders auch die 31. Figur, welche sich mnemotiv als überflüssig erwies, aber eindeutig zur Narration der Kindheitsgeschichte beiträgt.

Um diesen Erzählstrang erkennen zu können, ist es hilfreich, sich einen Faden vorzustellen¹⁵⁸⁵, der seinen Ausgang in der ersten Figur mit dem Ratschluss nimmt, sich durch die

¹⁵⁷⁹ *Speculum humanae salvationis* (Speyer, Peter Drach d. Ä., um 1480), fol. 1r [GW M43020].

¹⁵⁸⁰ Ebd., fol. 3. Vgl. auch Lutz-Perdrizet 1907, S. 181: Die Geschichte der abtrünnigen Engel bildet gleichsam das Vorwort der Geschichte des Falles und der Erlösung der Menschen. Siehe dazu auch Niesner 1995, S. 173. Wesentlich ist hierbei die Feststellung, dass die ersten beiden Kapitel im *Speculum* nicht typologisch konzipiert sind, sondern die Vorgeschichte des Heilsplans erzählen. Erst die folgenden Kapitel enthalten Typologien; vgl. dazu Niesner 1995, S. 3 sowie Neumüller 1997, S. 11.

¹⁵⁸¹ Die Beobachtung, dass die Idee der Gliederung aus typologischen Werken übernommen worden sein könnte, macht auch Hall 2002, S. 107.

¹⁵⁸² Die Geburt Christi leitet eine neue Epoche der Erlösungsgeschichte ein, deren Auftakt der Engelsturz war. Gott hat bereits vor dem Engelsturz und der Welterschöpfung beschlossen, Christus in die zu erschaffende Welt zu senden und ihn auf Luzifers Platz zu erheben. Die mit der Schöpfung begonnene Erlösung ist durch den Tod Christi am Kreuz vollendet, siehe dazu RDK 5, Sp. 648, s. v. „Engelsturz“ (Karl-August Wirth). Vgl. auch Pinson 1995, S. 695 (Engelsturz als Prolog für den Fall des Menschen und seiner Erlösung). Solche einen „Prolog“ enthält auch die *Biblia pauperum*, welche vom *Speculum* beeinflusst ist; siehe dazu Wetzel 1995, S. 10.

¹⁵⁸³ Zur Heilsgeschichte siehe Niesner 1995, S. 46.

¹⁵⁸⁴ Siehe dazu auch Seegets 1998, S. 264.

¹⁵⁸⁵ Siehe dazu Tafel 2 im Anhang.

nächsten drei Figuren bis zum Sündenfall zieht und dann die alttestamentlichen Figuren aufgreift. Ab der 23. Figur mit der Sendung Christi auf die Erde fällt auf, wie sehr nun unter den Figuren der ersten Artikel die Themen aus den ersten Jahren Christi dominieren. Die natürliche Ordnung schimmert besonders durch, wenn man statt der Einzelgegenwürfe die Fünfergruppen betrachtet. Mit der 9. Fünfergruppe erfolgt plötzlich eine Wende, die sich auch konzeptionell ankündigt. Denn in dieser Fünfergruppe stehen sich nicht etwa die Figuren innerhalb eines Gegenwurfs gegenüber, sondern die Figuren aller Artikel werden übergreifend in Kontrast zur letzten Figur dieser Gruppe gesetzt. Diese Gliederung führt nun zu einer völlig neuen Lesart im Schatzbehälter, die ein aufeinander folgendes Betrachten der Holzschnitte erfordert und so eine dramatische Änderung des bisher Beobachteten ankündigt.

Viermal hintereinander bekommt der Betrachter die Stärken Christi vor Augen geführt.¹⁵⁸⁶ Er sieht in Christus den allmächtigen Gottessohn, der den Winden und dem Meer befiehlt, auf dem Wasser wandelt, der von Dämonen auf den Knien angefleht wird, der Tobias und Elias auf übernatürliche Weise sichert und auch den Gestirnen gebietet. Doch vom einen auf das andere Mal sieht sich der Betrachter plötzlich mit der 52. Figur konfrontiert, welche zu einem zweiten Artikel gehört und die unsäglichen Ängste des Menschen Christus offenbart. Dem Text entsprechend soll die Figur zeigen, wie Christus aus Furcht Blut schwitzt und seinen Vater bittet, ihn aus Angst vor dem Tod zu verschonen.¹⁵⁸⁷ Sie zeigt also einen verängstigten Christus, von dessen zuvor vierfach dargelegter Allmacht nichts mehr vorhanden zu sein scheint. Insofern wirkt die quantitative Behandlung der Stärken Christi zuerst am Entstehen eines Bildes von Christus als unerschütterlicher Allmacht mit, das jedoch mit der 52. Figur jäh zerstört wird.

Diese neue Lesart leitet eine ihrer Dramatik gleichkommende Wende in der Gliederung der übrigen Holzschnitte ein. Das Gebet Christi am Ölberg, der traditionelle Anfang der irdischen Leiden, bildet nämlich den Auftakt für eine nahezu chronologisch richtige Behandlung der Passion Christi, wie sie zum Beispiel auch die Passionsfolge von Martin Schongauer zeigt¹⁵⁸⁸. Die Reihenfolge lässt sich jedoch nicht mehr anhand der zu den 1. Artikeln gehörenden Figuren ablesen, sondern von nun an den Figuren zu den 2. Artikeln, was letztlich der Konzeption der Gegenwürfe entspricht. Denn gemäß dem Autor legen die 1. Artikel die Majestät, Würde und Tugenden Christi dar, aber die 2. sein Leiden, das nun beobachtet werden soll.

Unter diesen Holzschnitten trifft man nur auf wenige Ausnahmen, die nicht so recht in die Passionsfolge passen möchten. Zu diesen Ausnahmen gehören die Figuren 65, 66 und 82. Die Figuren 66 und 82 sind allegorischen Inhalts; die 65. Figur dagegen zeigt die Heilung des Wassersüchtigen und steht in einer engen Verbindung mit der allegorischen Figur 66.

Dessen unbeachtet folgen auf die Ölbergsszene der „Verrat des Judas“, die Gefangennahme Christi, das Verhör vor Kajaphas, die Vorführung vor Pilatus mit anschließendem Verhör Christi, die Entkleidung, die Geißelung, die Verspottung, die Zurschaustellung Christi vor dem Volk, das Urteil des Pilatus, die Kreuztragung, die neuerliche Entkleidung, die An-nagelung an das Kreuz sowie die Kreuzigung.

¹⁵⁸⁶ Vgl. die Figuren 48 bis 51.

¹⁵⁸⁷ Fol. r6 r.

¹⁵⁸⁸ Vgl. Anzelewsky 1991, S. 370-393, K. 84-95: Die Kupferstichpassion Martin Schongauers ist eine Folge zusammengefasster Blätter, welche durch eine kontinuierliche Erzählform alle miteinander in einer festen Folge verbunden sind: Christus am Ölberg, Gefangennahme, Christus vor Anna, Geißelung, Dornenkrönung, *Ecce Homo*, Händewaschung, Kreuztragung, Christus am Kreuz u. a. Die Entkleidung Christi wurde in dieser Folge zwar nicht dargestellt, doch da Christus an der Geißelsäule nur ein Lententuch trägt und sein Gewand vor seinen Füßen auf dem Boden liegen, ging auch Martin Schongauer von einer Entkleidung Christi vor der Geißelung wie in den *Meditationes* und bei Stephan Fridolin aus. Auch in der *Vita Christi* des Ludolf von Sachsen beginnen die Passionsbetrachtungen mit der Ölberg-Szene; siehe dazu Pinder 1663, S. 92.

Zu dieser Reihenfolge sind nun einige Anmerkungen zu geben. Gleich zu Beginn der Passionsfolge tritt ein vermeintlicher Fehler auf. In der Beischrift zur 54. Figur heißt es: „*Hie ... tregt der verreter ... unsers herren sein verreterey an und beut* (d. h. bietet; d. Verf.) *den bischoffen den herren ... umm ein schnödes gelt feyl und verkaufft den unschetzberlichen herren ... umm dreyssig pfennig.*“¹⁵⁸⁹ Nach dieser Beischrift soll die 54. Figur eindeutig den Verrat des Judas zeigen, wie er von den Synoptikern überliefert wurde. Sie setzen jedoch den Verrat vor dem Abendmahl an; und damit unweigerlich vor dem Gang Christi zum Ölberg.¹⁵⁹⁰ Es verwundert also, wenn in der an sich streng chronologischen Passionsfolge der Verrat nach dem Abendmahl wiedergegeben wird, obwohl die Synoptiker die Ereignisse in einer umgekehrten Reihenfolge schildern. Und wenn auch der Evangelist Johannes nichts vom Verkauf des Herrn an die Hohepriester berichtet und damit auch keine überlieferungsgeschichtliche Abweichung in der Schilderung zur Klärung dient, schildert er aber, wie Judas nach dem Abendmahl die Hohepriester um Soldaten für die Ergreifung Christi bittet.¹⁵⁹¹

Im Kapitel 4.55 ist auf die Differenzierung des Verrates zwischen dem Verkauf an den Hohen Rat und der „Mobilmachung“ der Soldaten aufgrund der verschiedenartigen Schilderungen bei den Synoptikern und Johannes hingewiesen worden. Bereits dort ist auch das Bildthema als diejenige Szene bestimmt worden, in der Judas um eine Abteilung Soldaten zur Ergreifung Christi bittet. Nur unter diesem Aspekt fügt sich schließlich die Figur in die Passionsfolge ein, welche die Figuren zu den 2. Artikeln ergeben: Nach dem Abendmahl¹⁵⁹² geht Christus in den Garten Getsemani¹⁵⁹³, währenddessen tritt Judas vor die Hohepriester, um Soldaten für die Gefangennahme zu erbitten¹⁵⁹⁴, die schließlich chronologisch korrekt in der folgenden Figur gezeigt wird¹⁵⁹⁵. Wie die Bibel stellen auch die *Meditationes* den Verrat vor das Abendmahl und das Anführen der Soldaten danach.¹⁵⁹⁶ Dieser Tradition konnte sich der Schatzbehalter nicht entziehen. Unter narrativen Gesichtspunkten würde demnach die alleinige Auffassung der 54. Figur als Verkauf des Herrn keinen Sinn ergeben.

Für Fridolin war es zunächst wichtig, ein Merkzeichen für den Verkauf Christi zu schaffen, andererseits aber auch die korrekte Wiedergabe der Passion sicher zu stellen. Eben dazu wurde noch die interessante Randfigur eingefügt. Tatsächlich vermag sie es, die Gedanken auf die Episode zu richten, in der Judas die Soldaten zum Ölberg führt. Bei dieser Randfigur handelt es sich um den Mann, der bereits einen Fuß in die Tür gesetzt hat und im nächsten Moment durch sie den Raum zu verlassen wollen scheint. Doch seine Armpartie vermittelt eher den Eindruck, als sei er im Begriff, in den Betrachtterraum zu wechseln. Deutlich überschneiden der Ellbogen sowie die Hand seines rechten Arms den Türrahmen. Die Kontur der Quastenmütze, die er in der Rechten hält, deckt sich partiell mit dem Bildrahmen. Dabei kann man kaum von einer versehentlichen Überschneidung der Formen ausgehen, wenn man den kleinen Finger seiner rechten Hand berücksichtigt. Dieser ragt nämlich deutlich über den Rahmen hinaus. Den Eindruck des hinausragenden Fingers verstärkt dazu der an dieser Stelle leicht nach innen eingezogene Bildrahmen. Sonst in keinem weiteren Holzschnitt wird auf diese Weise die Bildgrenze missachtet. Dieses scheinbare Hinaustreten aus dem Bildraum betont eine zurückgerichtete Wendung, die offensichtlich auf die 52. Figur mit der Ölbergsszene bezogen sein soll.

¹⁵⁸⁹ Fol. s3 ra.

¹⁵⁹⁰ Siehe z. B. Mt 26,14-46.

¹⁵⁹¹ Joh 18,2-3.

¹⁵⁹² Figur 47.

¹⁵⁹³ Figur 52.

¹⁵⁹⁴ Figur 54.

¹⁵⁹⁵ Figur 57.

¹⁵⁹⁶ Noch vor der Abschiedsrede sprach Christus zu Judas, dass er nun bald tun möge, was er tun wolle. „Der Unselige ging fort, er eilte zu den Hohepriestern, denen er am Mittwoch den Herrn um 30 Silberlinge verkauft hatte, und bat um eine Abteilung Soldaten zu seiner Ergreifung.“; vgl. dazu Rock 1929, S. 215.

Der Wille, die Holzschnitte der jeweiligen 2. Artikel zu einer Passionsfolge anzuordnen, zeichnet sich auch an der wiederholt abgedruckten Figur mit der Entkleidung Christi ab. Sollte es nämlich Zufall sein, dass diese Figur einmal vor der Figur mit der Geißelung¹⁵⁹⁷ und das andere Mal vor der Figur mit der Kreuzanheftung¹⁵⁹⁸ abgedruckt wurde? Es liegt doch vielmehr auf der Hand, dass diese Anordnung mit Rücksicht auf die biblische Überlieferung erfolgte. Zudem wurde der Druckstock zu diesen Figuren auf eine Weise gestaltet, die ein Stocken in der Erzählung vermeidet, obwohl er für zwei zeitlich auseinander liegende Ereignisse eingesetzt wurde.

Die nachvollziehbare Anordnung der Holzschnitte zu einer Passionsfolge gibt nun auch darüber Aufschluss, weswegen die 73. Figur, die in ihrer Gestaltung deutliche Merkmale für eine Wiederholung besitzt, nur einmal abgedruckt wurde; zumal die Stelle, an der der weitere Abdruck der Figur zu erwarten gewesen wäre¹⁵⁹⁹, sehr konkret auf die Figur eingeht. Der Grund liegt nun auf der Hand. Die Figur, welche aus der Passion das „*Ecce homo*“ zeigt, wäre bei einem vorgezogenen Abdruck der Idee einer Passionsfolge zuwidergelaufen. Die 73. Figur wäre dann anachronistisch zwischen der 63. und 68. Figur zu liegen gekommen, in der Passionsgeschichte also zwischen dem Verhör des Pilatus und der ersten Entkleidung vor der Geißelung.

Hierin liegt entgegen der Aussage von Stephan Fridolin wahrscheinlich auch der eigentliche Grund, warum einige Gegenwürfe bilderlos geblieben sind. Nicht etwa, weil ihre Themen für eine Darstellung zu abstrakt gewesen wären¹⁶⁰⁰, sondern weil geeignete Bildthemen womöglich den sowieso nicht leicht erkennbaren Erzählablauf der *Vita Christi* zusätzlich verzerrt hätten.

Und noch einen Hinweis auf die gegen Ende immer stärker werdende Ausrichtung auf die Narration der Holzschnittfolge liefert der Konzeptwechsel ab dem 76. Gegenwurf. Nicht die Artikel, sondern der Kontrast zwischen den Figuren selbst dominiert nun. Nicht die Fünfergruppen oder die einzelnen Gegenwürfe bestimmen von nun an die Auswahl der Bildthemen, vielmehr übernimmt dies nun die Passionsgeschichte. Damit lässt die Narration die ursprüngliche Funktion der Figuren obsolet werden. Es geht nicht mehr um Verständnis oder Erinnerung, sondern allein um eine Betrachtung, welche die Passion tiefer zu Herzen gehen lässt.

Die zunehmende Verdichtung sowie Bedeutungssteigerung der Narration hat ihren Ausgang in der Andachtspraxis, zu der Andachtsbücher wie die *Meditationes Vitae Christi* beigetragen haben.

Sie kündigen in ihrem Vorwort an, die Betrachtungen zum Leben Jesu mit der Menschwerdung zu beginnen. Aber dann stellen sie der Menschwerdung zunächst andere Überlegungen voran, welche darlegen, was der Fleischwerdung im Himmel sowie auf der Erde vorausging.¹⁶⁰¹ So beginnt das erste Kapitel mit der Fürsprache der Engel zur Erlösung der Menschen¹⁶⁰², das zweite Kapitel schildert den Streit der Tugenden¹⁶⁰³, das dritte das Leben der Jungfrau Maria¹⁶⁰⁴ und das vierte endlich die Menschwerdung Christi.¹⁶⁰⁵

Ein Vergleich zwischen den Andachtsbüchern ergibt nun, dass beide die Betrachtungen mit dem Ratschluss der Erlösung eröffnen. Allerdings ist dies nur eine formale Gemeinsamkeit, denn inhaltlich werden in beiden Werken verschiedene Zeitpunkte für den

¹⁵⁹⁷ Figur 70.

¹⁵⁹⁸ Figur 85.

¹⁵⁹⁹ Nämlich im 54. Gegenwurf, vgl. auch Kapitel 4.65.

¹⁶⁰⁰ Vgl. das Kapitel 2.2.2.4.

¹⁶⁰¹ Rock 1929, S. 8.

¹⁶⁰² Rock 1929, S. 9.

¹⁶⁰³ Rock 1929, S. 10-12.

¹⁶⁰⁴ Rock 1929, S. 13-16.

¹⁶⁰⁵ Rock 1929, S. 17 ff.

Ratschluss angegeben. Nach den *Meditationes* fand der Ratschluss lange nach dem Sündenfall und unmittelbar vor der Menschwerdung Christi statt, im Schatzbehälter dagegen bereits vor der Erschaffung der Welt. Auch kennen die *Meditationes* die Offenbarung des Ratschlusses an die Engel nicht. Die Offenbarung ist im Schatzbehälter im Kontext des Sündenfalls zu verstehen. Sie ist damit eine eigentümliche Ergänzung aufgrund der besonderen Konzeption des fridolinschen Werkes. Beiden gemeinsam sind wiederum der Engelsturz, die Schöpfung des Menschen und der Sündenfall. Dagegen fehlen erneut in den *Meditationes* die im Schatzbehälter darauf aufgeführten alttestamentlichen Geschichten. Die *Meditationes* wissen nur zu berichten, dass die Menschen nach dem Sündenfall 4000 Jahre auf die Vergebung Gottes in Form der Menschwerdung seines Sohnes warten mussten. Statt nun diese lange Zeit des Harrens in einer ähnlich schlichten Form zu übernehmen, schmückte Stephan Fridolin die knappe Zeitangabe mit ausgewählten Geschichten aus dem Alten Testament in seinem Sinne aus.

Nach der Zeit des Darbens beschließt in den *Meditationes* Gott, das Menschengeschlecht zu erlösen, und sendet darauf seinen Sohn auf die Erde, um die Menschen zu retten: „Da begab sich der Gottessohn also gleich in den Schoß der Jungfrau und nahm aus ihr Fleisch an, und blieb doch ganz im Schoße des Vaters. Da kannst du dir vorstellen, wie der Sohn, da er gehorsam die leidensreiche Sendung auf sich nahm, sich vor dem Vater verneigte und sich ihm empfahl; und im gleichen Augenblick war seine Seele geschaffen und eingegossen.“¹⁶⁰⁶ Am Ende des Kapitels wird dann wiederholt: „Heute hat der Sohn gehorsam die Sendung vom Vater aufgenommen, unser Heil zu wirken.“¹⁶⁰⁷

Der Schatzbehälter zeigt lediglich mit der 23. Figur die Sendung Christi auf die Erde, greift aber im entsprechenden Gegenwurf den Hymnus auf, wonach die Fülle der Zeit gekommen und der Erlösungsplan beschlossen worden sei, wodurch wie in den *Meditationes* eine Einheit von Ratschluss und Sendung hergestellt wird. Und so zeigt die 23. Figur auf himmlischen Wolken Gottvater auf einem Baldachintron sitzend, der auf seinen Sohn blickt und unter sich auf eine Erdkugel mit eingezeichneter Landschaft weist. Wolken trennen die göttliche Sphäre von der irdischen. Gottes Sohn, von drei halbfigurigen Engeln umgeben, kniet dabei vor seinem Vater in demütiger Gebetshaltung. Das Motiv des demütig knienden Sohnes vor dem thronenden Vater erinnert nun sehr stark an die 1. Figur mit dem Erlösungsratschluss und rückt damit die 23. Figur inhaltlich in deren Nähe, um die Kausalität der einen Szene von der anderen zu betonen. Denn anders als die *Meditationes* trennte Stephan Fridolin beide Szenen und setzte die erste vor die Erschaffung der Welt und die zweite in die „Fülle der Zeit“ vor die Menschwerdung Christi.

Im 18. Kapitel über das Öffnen des Buches in der Synagoge stoßen wir schließlich auf eine Stelle, welche den weiteren Umgang mit den Holzschnitten im Schatzbehälter zu verstehen hilft:

„Bis hierher haben wir mit Gottes Gnade das Leben des Herrn Jesu der Reihe nach durchgenommen Von jetzt an gedenke ich, es anders zu machen. ... So wollen wir denn einzelne Ereignisse aus seinem Leben zusammenstellen, in deren Betrachtung wir dann ständig verweilen wollen. So wollen wir es machen bis zu seinem Leiden; denn von da an dürfen wir nichts mehr auslassen.“¹⁶⁰⁸

Im Kapitel „Wie der Herr aus dem Tempel floh und sich verbarg, als die Juden ich steinigen wollten“ heißt es: „Hier beginnen die Mysterien der Passion des Herrn (Schon wirft das Leiden des Herrn geheimnisvoll seine Schatten voraus). Darum werde ich von jetzt an nur

¹⁶⁰⁶ Rock 1929, S. 20.

¹⁶⁰⁷ Rock 1929, S. 20.

¹⁶⁰⁸ Rock 1929, S. 82.

noch selten Autoritäten anführen, damit ich besser bei seinem Leiden und, was diesem vorausging, verweilen kann.“¹⁶⁰⁹

Und im Kapitel über die Verfluchung des Feigenbaums: „Der geschichtlichen Reihenfolge nach geschah wohl die Verfluchung des Feigenbaums und die Begegnung mit der Ehebrecherin im Tempel nach dem feierlichen Einzug des Herrn in Jerusalem. Doch halte ich es für besser, nach diesem Einzug nur noch sein letztes Abendmahl und sein Leiden zu betrachten. Darum will ich diese beiden Ereignisse hierher setzen.“¹⁶¹⁰

Wie angekündigt folgt sodann auf das Abendmahl das Kapitel über die allgemeine Betrachtung über das Leiden Christi: „Jetzt beginnt die Betrachtung über das Leiden unseres Herrn Jesus Christus. ... Ich ermahne dich also: wenn du bisher aufmerksam den Schilderungen über das Leben des Herrn gefolgt bist, so nimm jetzt deine ganze Kraft zusammen! Denn jetzt offenbart sich all seine Liebe, bei deren Erinnerung unser Herz ganz in Gegenliebe aufgehen sollte.“¹⁶¹¹

Diese Auffassung also, besonders die Leiden ab dem Gebet am Ölberg eindringlich vor Augen stellen zu wollen, übernimmt der Schatzbehalter oder stellt sich zumindest in die gleiche Tradition. Doch in den *Meditationes* gipfelt die chronologisch geschilderte Passion in der Himmelfahrt, da sie ein Fest sei, dass nach dem Verfasser der *Meditationes* alle anderen Feste überstrahle. Daher mahnt er die Auftraggeberin der *Meditationes*: „Bei der Betrachtung über die Himmelfahrt musst du recht aufpassen, und hast du bisher alle Kraft angestrengt, um dir seine Worte und Werke zu vergegenwärtigen, dann tue es jetzt noch mehr.“¹⁶¹²

Dieser Ansporn, zum Ende hin nochmals alle Kräfte für die Betrachtung des größten aller Feste aufzubieten, könnte Fridolin möglicherweise dazu angeregt haben, eine gleichartige Intensivierung auf den Schatzbehalter zu übertragen. Nur mit dem Unterschied, den Höhepunkt gemäß der Bedeutung vom Verdienst Christi auf die Kreuzigung zu legen und die Erzähldichte auf dieses Thema hin zu steigern. Warum sonst folgt mit der 75. Figur ein Konzeptwechsel? Die Holzschnitte dienen ab da weniger der Memoriation als vielmehr der antithetischen Betrachtung unter dem Primat der Kreuzesszenen.

Zuletzt ist noch festzuhalten, dass Fridolin hier nicht nur eine Erzählung um ihrer selbst willen entfaltet, sondern auch die Erwartungshaltungen des Betrachters ausnutzt. Wie besonders die Figuren 47, 54 und 68 erkennen lassen, setzt Fridolin neben visuellen Hinweisen für die Steuerung der Wahrnehmung ebenso positionelle Anspielungen ein. Je nachdem, wo eine Figur in einer Folge steht, besitzen sie konkrete, supplementäre Bedeutungen.¹⁶¹³

Stephan Fridolin bevorzugt zwar ganz eindeutig die „künstliche“ Ordnung, die vor allem auf die gegensätzlichen Artikel eines Gegenwurfs gemünzt sind. Es geht ihm tatsächlich nicht darum, die Vita Christi zu schildern, sondern darum, die Gegenwürfe Gott darzubringen, damit um des Sohnes Verdienstes willen dem Menschen gegeben werde, was er seines Verdienstes wegen unwürdig wäre, zu empfangen.¹⁶¹⁴

Dennoch lässt sich Fridolins Denken nicht in ein Schwarz-Weiß-Schema einteilen. Die „natürliche“ Ordnung bildet sehr wohl für die „künstliche“ Ordnung der Gegenwürfe weitestgehend das Rückgrat, was schon die Figuren 1 und 87 zeigen: Der vorzeitliche Ratschluss der

¹⁶⁰⁹ Rock 1929, S. 195.

¹⁶¹⁰ Rock 1929, S. 200.

¹⁶¹¹ Rock 1929, S. 218.

¹⁶¹² Rock 1929, S. 282.

¹⁶¹³ Indem die 47. Figur mit der Fußwaschung entgegen der Tradition vor dem Abendmahl steht, erhält die Kommunion gegenüber der Verräterbezeichnung eine hervorgehobene Stellung. Die 54. Figur mit dem angeblichen Verkauf des Judas wird durch den Kontext innerhalb der Passionsholzschnitte zur Mobilmachung der Soldaten umgedeutet. Die 68. Figur lässt jeden visuellen Hinweis auf die Entkleidung vor der Geißelung fehlen, greift aber die Geißelung dennoch auf, indem sie dem Holzschnitt mit der Geißelung vorangestellt wird.

¹⁶¹⁴ Fol. Z6 ra; vgl. zu dieser Stelle auch Seegets 1998, S. 186-188 mit weitergehenden Ausführungen.

göttlichen Erlösung geht mit der Kreuzigung in Erfüllung. Der Schatzbehälter steht damit in einer gleichen Tradition wie Psalterien oder Stundenbücher, die in einer *lectio continua*, zu der auch Fridolin für den Schatzbehälter auffordert¹⁶¹⁵, Gottes Walten von der Schöpfung der Welt bis zum Jüngsten Gericht als einen einheitlichen Heilsplan offenbaren.¹⁶¹⁶

¹⁶¹⁵ Zur Einteilung des Lesestoffes siehe das Kapitel 2.1.2.

¹⁶¹⁶ Zu den Psalterien und Stundenbüchern siehe Plotzek 1987, S. 10-16.

6 Zur Genese des Schatzbehalters

Gegen Ende des Schatzbehalters erfährt der Leser, dass „*das kyrieleyson ein ursach ist gewesen diß gantzen puchs*.“¹⁶¹⁷ Bereits einige Seiten zuvor hat Fridolin diesen Umstand näher ausgeführt. Demnach bat ihn eine „*edel fraw*“, seine Auslegung der Kyrie-Rufe zu vertiefen.¹⁶¹⁸ Vor allem dem zweiten Kyrie-Ruf kommt dabei eine besondere Bedeutung zu, weil damit Gottvater um der Verdienste seines Sohnes willen angerufen wird. Darin gleicht die Intention des Rufes dem Zweck des Buches, den Fridolin zum Beispiel im Prolog zum 2. Buch prominent benennt.¹⁶¹⁹ Diese „*edel fraw*“ wird in der Forschung mehrfach als Anlass für die Entstehung des Schatzbehalters angeführt.¹⁶²⁰ Jedoch äußert sich Fridolin an dieser Stelle nicht über die Niederschrift, sondern allein über Ordnung der Gegenwürfe. So schreibt Fridolin vor der Auslegung des Kyrie eleison: „*Und das ist die erst maynung yrer [der Gegenwürfe] ordnung oder die ursach solcher ordnung gewesen*.“¹⁶²¹ Nach der Auslegung führt er aus: Da er über das Kyrie eleison nachsann, wie man Gottvater eindringlich beim Verdienen seines Sohnes ermahnen und kräftig anrufen könne auf die gewohnte Weise der Heiligen Kirche, die ihr Gebet im Namen Christi zu beschließen pflegt, „*da ordiniert er* [ein Prediger, wahrscheinlich Fridolin selbst] *also dieselben hundert gegenwürff, yn den es auch gemeldt wird, wye man sie prauchen sol*.“¹⁶²²

Fridolin lässt sich demnach alleine über die Ordnung seiner 100 Gegenwürfe aus, nicht jedoch über den Anlass für die Niederschrift des Buches. Außerdem macht er noch eine unscheinbare, aber bedeutende Aussage: Jemand wollte die 100 Gegenwürfe zur Andacht benutzen, verstand aber deren Zweck nicht. Denn er hatte darum gebeten, noch das Begräbnis Christi unter die Gegenwürfe aufzunehmen, da diese mit der Kreuzigung enden. Demnach habe die Person nicht verstanden, dass die Gegenwürfe nicht zur Betrachtung des Lebens und Sterbens Christi dienten. Die Gegenwürfe sollten vielmehr Gott dargebracht werden, damit um des Sohnes Verdienstes willen dem Menschen gegeben werde, was er seines Verdienstes wegen unwürdig wäre, zu empfangen.¹⁶²³ Die Bitte dieser Person belegt folglich, dass die Gegenwürfe vor Drucklegung des Schatzbehalters bereits bekannt gewesen sein müssen.

Diese beiläufige Bemerkung Fridolins deckt sich mit einer anderen Aussage, die nun tatsächlich den Anlass für die Niederschrift nennt. Im Kontext der Unfehlbarkeit des Heiligen Geistes erwähnt er in einer Parenthese, dass der Schatzbehälter „*doch nit als eigentlich in lerens weyse, sunder als ein zusammen gelesen ordnung der betrachtung des leidens unsers herren ihesu cristi mit seinen gegenwürfften, durch die es klerlicher erkent unnd bewert wirt, und [um]*“¹⁶²⁴ *außzelegen etlich figuren derselben gegenwürff, auff frag und bitt etlicher andechtiger person geschriben wirt*.“¹⁶²⁵

Folglich müssen etlichen andächtigen Personen vor Drucklegung nicht nur die Gegenwürfe bekannt gewesen sein, sondern auch die Figuren!

¹⁶¹⁷ Fol. Hh5 v.

¹⁶¹⁸ Fol. Z5 v-Z6 r; siehe auch die Erläuterungen zum Kyrie eleison und der entsprechenden Stelle im Schatzbehälter in: Seegets 1998, S. 176-178.

¹⁶¹⁹ Vgl. z. B. Vers 3 des im Kapitel 2 zitierten Prologs: „... und ist zewissen, ... gott den herren darbey antzeruffen und im dieselben gegenwürff (das das, das man von gott begert und bitt, dester eer durch das verdienen cristi erworben werden müge) fürzehalten unnd zeopfern ...“

¹⁶²⁰ Vgl. Bellm 1962, S. 2; Slenczka 1998, S. 146; Seegets 1998, S. 176-178 oder auch die Literaturhinweise in Thurnwald 1989, S. 31.

¹⁶²¹ Fol. Z5 vb.

¹⁶²² Fol. Z6 ra.

¹⁶²³ Fol. Z6 ra; vgl. auch Seegets 1998, S. 186-188 mit weitergehenden Ausführungen zu dieser Stelle.

¹⁶²⁴ Zur Ergänzung der Konjunktion „um“ siehe das Kapitel „Adverbiale Infinitivsätze“ in Reichmann/Wegera 1993, S. 410, § S 202.

¹⁶²⁵ Fol. G5 vb-G6 ra.

Und tatsächlich weist Fridolin an zwei Stellen im Schatzbehalter jeweils auf eine Tafel hin, die vor dem Schatzbehalter geschaffen worden sei. Die erste Stelle befindet sich prominent in der „ersten Vorrede“, in der er sich über die Gliederung des Schatzbehalters auslässt. Über das 2. Buch mit den 100 Gegenwürfen des Leidens Christi gibt er an, dass diese *„materi zum ersten nit in buchs weyse, sunder yn einer tafeln mit verkürtzung entworffen worden ist, so sind die gegenwürff gar ungleich, etlich vast verkürtzet, etlich allain genennt, doch bey den, die etwas außgelegt sind, mag man die andern auch mercken.“*¹⁶²⁶

Die Gegenwürfe waren demnach bereits vor dem Druck des Schatzbehalters einem Publikum in Form einer Tafel zugänglich gewesen. Bisher hat man in dieser Tafel mit den Verkürzungen stets die Bamberger Tafel vermutet, da sie gegenüber dem zweiten Buch mit den 92 Holzschnitten gerade mal 15 Bilder enthält.¹⁶²⁷ Warum sollten aber Bilder für die unterschiedliche Länge der Gegenwürfe verantwortlich sein?¹⁶²⁸ Vielmehr setzt doch Fridolin die 100 Gegenwürfe gleich mit dem Begriff der Materie. Genau diese Materie, also die 100 Gegenwürfe, wurden in einer Tafel entworfen. Statt einer Bildertafel hat man vielmehr eine Texttafel anzunehmen, auf der die 100 Gegenwürfe verzeichnet waren.¹⁶²⁹ Und zwar in der aphoristischen Weise, wie sie jeweils zwei gegensätzliche Artikel bilden. Praktisch muss man sich somit eine Tafel mit 100 Sätzen vorstellen, welche schließlich die unterschiedliche Behandlung der Gegenwürfe im Schatzbehalter bedingen. So wurden die allein genannten Gegenwürfe zum Teil in den Schatzbehalter übernommen, andere jedoch ausgeführt, um der Bitte andächtiger Personen zu entsprechen. Je nachdem, wie erfolgreich das „Zusammenlesen“¹⁶³⁰ war, fiel auch die Länge der Auslegung aus. An dieser Stelle ist an die unterschiedlichen „Textbausteine“ zu erinnern, an die Auslegungen der Artikel, die Auslegungen der Figuren sowie die Beischriften (Tafel 1).¹⁶³¹ Die Beischriften nehmen in der Regel nur wenige Zeilen ein und die Bildauslegungen sind nur als vereinzelte Einsprengungen im Text nachzuweisen. Die Artikelauslegungen wiederum nehmen jedoch den größten Raum im zweiten Buch des Schatzbehalters ein. Allein die Ausführlichkeit, mit der die Artikel schließlich ausgelegt werden, hat einen beträchtlichen Einfluss auf die jeweilige Textlänge. Um die These zu widerlegen, Gegenwürfe ohne Bilder seien kurz und Gegenwürfe mit Bildern entsprechend lang, seien folgende Beispiele genannt: Der 3. Gegenwurf verfügt über eine Figur und ist gerade mal eine Kolumne lang¹⁶³², wohingegen der bilderlose Gegenwurf 23 immerhin etwas

¹⁶²⁶ Fol. a2 vb.

¹⁶²⁷ Siehe dazu Thurnwald 1989, z. B. S. 44 („Fridolin bezieht sich im Schatzbehalter mehrmals auf die Bamberger Tafel.“); Seegets 1998, S. 179-186; Slenczka 1998, S. 148 oder auch Heinrichs 2007, S. 29.

¹⁶²⁸ Heinrichs 2007, S. 29 macht für den unregelmäßigen Rhythmus der längeren und kürzeren Texte die Holzsnitte verantwortlich. Laut Ulrike Heinrichs-Schreiber würde Fridolin dies selbst bekunden. Doch solch eine Aussage trifft Fridolin nirgends. Auch ist die unbelegte Angabe nicht verifizierbar, Fridolin lege dar, dass manche Gegenwürfe deshalb so lang seien, weil sie zahlreiche Bilder hätten, die der Deutung bedürften. Im Abschnitt darauf zitiert sie zwar eine ähnlich klingende Stelle: *„Ettlich von den yetz gemelten gegenwurffen haben figuren, darumb bedürffen sie etlicher außlegung.“* (fol. r1 vb). Doch steht diese im Schatzbehalter im Zusammenhang mit der Ankündigung der Auslegung der Figuren 48 bis 52, welche einem Textblock mit fünf Gegenwürfen nachgestellt wurden. Weiterhin zitiert sie aus der Vorrede des 2. Buches die Mitteilung, dass einige Gegenwürfe keine Bilder hätten, wenn sie zu abstrakt seien (fol. f4 vb). Diese Stelle soll analog bedeuten: Gegenwürfe ohne Bilder seien kurz. Allerdings kommt Fridolin im Kontext dieses Zitates nicht zu solch einem Schluss. Das Zitat steht vielmehr in einem Zusammenhang, der lediglich die möglichen Konstellationen von Figuren und Artikel ausführt (siehe das Kapitel 2.2.2.4). Als letztes Argument für die ungleiche Länge wird schließlich die obige Tafel aus der „ersten Vorrede“ genannt.

¹⁶²⁹ Seegets 1998, S. 100 sowie S. 102, Anm. 55 geht dagegen von einem allgemein zugänglichen, nach 1479 verfassten Manuskript für die heute vorliegende Form des Buches aus.

¹⁶³⁰ So von Fridolin selbst im Kolophon angegeben; siehe zum Kolophon Kapitel 1.1. Siehe auch die Zusammenstellung der von Fridolin zitierten Schriftquellen in Seegets 1998, S. 227-232.

¹⁶³¹ Siehe auch die Kapitel 2.2.2.3.1 und 2.2.2.3.2.

¹⁶³² Fol. g3 ra.

mehr als fünf Kolumnen einnimmt¹⁶³³. Nicht die Bilder sind also für die unterschiedlichen Textlängen verantwortlich, sondern die Auslegungen der jeweiligen Artikel.

Die zweite Stelle im Schatzbehälter, welche von einer Tafel berichtet, bezieht sich nun aber tatsächlich auf eine Bildtafel. Es ist daher vorstellbar, dass man von zwei Tafeln auszugehen hat, welche separat die Gegenwürfe und Bilder über Nummern wie in der Darstellung der linken Credo-Hand (Figur 88) einander zugeordnet haben.¹⁶³⁴ Fridolin gibt an dieser Stelle im Zusammenhang mit der 30. Figur an, der Holzschnitt sei in einer Tafel, die vor dem Buch gefertigt wurde, in zwei Bildern dargestellt worden. Die Aufteilung in zwei Bildern kann auf der Bamberger Tafel noch nachvollzogen werden, doch wie die Untersuchungen zur 30. Figur gezeigt haben, stimmen die entsprechenden Bildbeschreibungen im Schatzbehälter weder mit den Holzschnitten noch mit den Tafelbildern überein.

Ebenso spricht gegen die Bamberger Tafel das Fehlen antithetischer Bildpaare.¹⁶³⁵ Außerdem verwundert das Bildprogramm, das gänzlich auf die Darstellung des gekreuzigten Christus verzichtet.¹⁶³⁶ Dies mutet merkwürdig an, wenn man den Hauptgedanken des Buches berücksichtigt: Christi Verdienst gipfelt schließlich in seinem Tod am Kreuz; mit der Geißelung allein ist dem Menschen aus christlicher Sicht und Theologie nicht geholfen.

Für eine Identifikation mit der Bamberger Tafel scheinen aber nun thematische wie formale Übereinstimmungen zwischen der Tafel und dem Buch zu sprechen.¹⁶³⁷ Zudem scheint eine dritte Stelle im Schatzbehälter auf die Richtigkeit der Identifizierung zu weisen. Auf diese hat Andrea Thurnwald aufmerksam gemacht und dargelegt, was es heißt, wenn Fridolin in der Auslegung des Artikels 67 II (Von der Geißelung Christi) den Leser dazu auffordert, „*daz man dabey verstee, dass dasselb volck den herren gegeyselt hat, das der herr durch sein geyßlung von den geyslernn erlöset het, nit das es dieselben person weren, sunder sie warn dasselb volck des geschlechts halb.*“¹⁶³⁸ Die Warnung, die erlösten Israeliten nicht mit den Geißlern Christi gleichzusetzen, ergibt vor den Figuren 69 und 70 keinen Sinn, welche die Geißelung des ägyptischen Pharaos sowie die Geißelung Christi zeigen. Der Sinn

¹⁶³³ Fol. o2 ra-03 rb.

¹⁶³⁴ Eine Tafel, welche Bilder und Inschriften kombiniert hatte, ist aus formalen Gründen schwer vorstellbar. Weniger wegen der Vielzahl der Bilder: Die Capestrano-Tafel ist 152 mal 73 cm groß und enthält 15 Bildfelder. Davon ausgehend würde eine Tafel mit 90 Bildfeldern (92 Holzschnitte enthält der Schatzbehälter, darunter fünf Wiederholungen und 4 Handdarstellungen) eine Länge von 438 cm einnehmen, entsprechend weniger bei weniger Bildfeldern. Sondern vielmehr wegen der fehlenden Bilder bei etlichen Gegenwürfen. Eine Tafel mit Bild-Text-Kombinationen würde vielfach nur Lücken zeigen. Zu den verschiedenen Möglichkeiten solcher Kombinationen siehe die Abbildungen in Slenczka 1998, Ebd., S. 80 und 192 wird für die Freisinger Sigismundtafel in Rechnungsunterlagen die Erstellung eines volkssprachlichen Legendenberichts überliefert, der auf einer Tafel vermutlich an der Wand angebracht wurde. Siehe aber auch die aus dem Dominikanerinnenkloster St. Katharina in Nürnberg erhaltenen 85 Holzschnitte, die sehr wahrscheinlich im 15. Jahrhundert auf eine Holztriptychon gezogen wurden, bis sie im 19. Jahrhundert wieder von den Tafeln gelöst wurden; siehe dazu Schmidt 2003, S. 78-83 (mit weiteren Zeugnissen von Holzschnitt-Bildtafeln).

¹⁶³⁵ Auch Ruth Slenczka erkennt in der Bamberger Tafel das Fehlen des Zweierschemas aus dem Schatzbehälter, wonach immer zwei gegensätzliche Artikel einen Gegenwurf bilden, und weist auf den Eindruck einer in ihrer heutigen Erscheinungsform unvollständigen Tafel hin. Doch kommt sie dann zu dem Schluss, dass Fridolin das zweigliedrige Gegenwurfschema erst für die schriftliche Präsentation des Themas im Schatzbehälter voll entwickelt habe, und demonstriert, wie man auch die Bilder der Tafeln in Kontrasten zueinander lesen könne; vgl. dazu Slenczka 1998, S. 150-153.

¹⁶³⁶ Ebenso Ruth Slenczka betont das Fehlen einer Kreuzigungsdarstellung und sieht darin zunächst einen unvollkommenen Abschluss des Bildprogramms. Doch dann erkennt sie die Kreuzigung in einer Allusion (Die Lücke in der Paradiesesmauer sowie die obere Mauerbegrenzung liest sie als die Balken des Kreuzes.) und zitiert den Schatzbehälter, wonach die Geißelung einer der vornehmsten Artikel sei. Doch benutzt Fridolin die Wendung von den vornehmen Artikeln des Öfteren und insbesondere im Zusammenhang mit den unmittelbaren Karfreitagsgeschehen. Mitunter werden sie auch als die „*fürderlichsten figuren des leidens christi*“ bezeichnet (fol. t2 ra). Ruth Slenczka sieht im Ergebnis das Kreuz im Programm der Bamberger Tafel als ein selbstverständliches Bindeglied an, dem kein eigenes Bild gewidmet werden muss; vgl. Slenczka 1998, S. 153-156.

¹⁶³⁷ Siehe bes. Thurnwald 1989.

¹⁶³⁸ Fol. z3 ra.

erschließt sich erst, wenn man diese Warnung auf die Bamberger Tafel bezieht. Denn dort geißeln diejenigen Christus (Abb. 76), die vorher in Ägypten geißelt wurden (Abb. 75).¹⁶³⁹

Doch trifft man im Schatzbehalter auch öfter auf Stellen, die vorgeben, Holzschnitte zu beschreiben, aber tatsächlich von ihnen abweichen.¹⁶⁴⁰ Dabei belegt die 2. Figur, dass Fridolin nicht allein die Szenen aus der Capestrano-Tafel beim Beschreiben vor dem geistigen Auge gehabt haben kann, da die Offenbarung an die Engel auf der Tafel fehlt. Scheinbar bezog er sich hierbei auf das Skizzenbuch (Abb. 13).

Die hier vorgelegten Argumente verbieten somit die Annahme von der Capestrano-Tafel als diejenige, welche Fridolin erwähnt. Man wird vielmehr nach einem vermittelnden Werk suchen müssen, welches die Bilder aus der Bamberger Tafel aus der Zeit von 1470 bis 1475 teils verändert, teils unverändert übernommen hat. Immerhin greift der Schatzbehalter nicht alle Bilder der Tafel auf und wählt auch aus anderen Vorlagen aus.¹⁶⁴¹

In Betracht kommt dabei das sogenannte Skizzenbuch Wolgemuts aus den 1480er Jahren, welches etliche Vorlagen für den Schatzbehalter enthält. Richard Bellm hat dabei auf die weitaus größere Nähe des Skizzenbuches zur Bamberger Tafel als zum Schatzbehalter hingewiesen. Diese Beobachtung kann besonders an der Untersuchung der 66. Figur nachvollzogen werden. Das sogenannte Skizzenbuch ist ein Werk, das nachträglich aus losen Blättern mit Zeichnungen zu einem dem Schatzbehalter ähnlichen Programm gebunden wurde. Insofern ist es nicht verwunderlich, dass dieses Skizzenbuch nicht nur Kopien nach der Bamberger Tafel enthält, sondern auch Zeichnungen, die vielmehr als Entwürfe zum Schatzbehalter zu betrachten sind, wie zum Beispiel die Untersuchung zur 1. Figur erkennen lässt.

Somit nimmt das Skizzenbuch eine Mittlerstellung ein, welche die Bamberger Tafel weitestgehend kopiert, dann aber auch Elemente zeigt, welche vom Gedankengut des Schatzbehalters beeinflusst sind. Vor allem aber die Holzschnitte aus der *Ars moriendi*, die über die klassischen Darstellungen zu den Versuchungen und Bekräftigungen des Glaubens hinaus zusätzliche mit dem Schatzbehalter verwandte Bildthemen zeigen, legen die Annahme eines weiteren Werkes nahe. Dieses muss einerseits einzelne Blätter aus dem Skizzenbuch als Vorlage aufgegriffen und andererseits den Schatzbehalter wie auch die fraglichen Ausgaben der *Ars moriendi* beeinflusst haben.¹⁶⁴² Denn die jeweiligen Holzschnitte der *Ars moriendi* und des Schatzbehalters zeigen Gemeinsamkeiten, die das Skizzenbuch nicht teilt. Gleichzeitig besitzen die Holzschnitte aus beiden Werken aber auch jeweils Übereinstimmungen mit den Zeichnungen aus dem Skizzenbuch.¹⁶⁴³

Dabei zeigt vor allem die 2. Figur, inwiefern der Schatzbehalter als eine Weiterentwicklung eines ursprünglichen Werkes anzusehen ist. Denn der entsprechende Holzschnitt aus der *Ars moriendi* (Abb. 13) lässt erkennen, wie die ursprüngliche Darstellung ausgesehen haben dürfte. Während Fridolin in seinem Buch eine Beschreibung der 2. Figur gibt, die zum Holzschnitt aus der Bilder-Ars passt, aber die dritte Gruppe der sich aufrichtenden Engeln aus

¹⁶³⁹ Vgl. Thurnwald 1989, S. 43.

¹⁶⁴⁰ Siehe auch Seegets 1998, S. 180, Anm. 61, S. 181-182, 184-185.

¹⁶⁴¹ Am deutlichsten z. B. an den Figuren 54 und 73 erkennbar.

¹⁶⁴² Bereits Schreiber 1969, S. 333, Nr. 5202 hatte auf die nicht wieder aufgegriffene Idee hingewiesen, dass Michael Wolgemut und der Zeichner der Bilder-Ars aus einer gemeinsamen Vorlage geschöpft haben könnten.

¹⁶⁴³ Bereits Franz Stadler fragt nach dem Verhältnis von Schatzbehalter, *Ars moriendi* und Skizzenbuch zueinander und gibt zur Antwort, dass sie mit großer Wahrscheinlichkeit nur einen Typus oder auch eine Vorlage wiederholen. Denn je zwei von ihnen zeigen Übereinstimmungen, die der jeweiligen dritten Darstellung fehlen. Er betont zwar, dass sich Schatzbehalter und *Ars moriendi* näher stehen, als eines der beiden zum Skizzenbuch, dennoch führt er alle drei auf eine gemeinsame Vorlage zurück; vgl. Stadler 1913, S. 19-21. Vgl. auch Bellm 1959, S. 74: Das Skizzenbuch könne kein Vorlagenbuch sein, sondern gerade einmal ein erster Programm-entwurf, dem eine zweite Fassung in Originalgröße gefolgt sein müsse. Loga 1895, S. 231 sieht in den Zeichnungen ebenso keine direkten Vorzeichnungen für die Holzschnitte, sondern erste Entwürfe, aus denen sich die späteren Vorlagen entwickelt haben.

der Figur unerwähnt lässt, wird offenkundig, inwiefern die 2. Figur entgegen der anfänglichen Gestaltung eine Umbildung mit narrativer Absicht erfahren hat.¹⁶⁴⁴

Aus all dem ergibt sich folgendes Bild: Zuerst existierte die Bamberger Tafel, deren Zweck noch heute nicht eindeutig geklärt ist.¹⁶⁴⁵ In den 80er Jahren des 15. Jahrhunderts werden Zeichnungen zumindest von einzelnen Bildfeldern aus der Tafel angefertigt. Diese sind zusammen mit anderen Zeichnungen im sogenannten Skizzenbuch Wolgemuts überliefert und haben als Vorlage für eine heute verschollene Tafel gedient. Diese Tafel muss der Bamberger Tafel durchaus in einigen Bildern sehr ähnlich gewesen sein. Neben dieser mutmaßlichen Bildtafel muss noch eine zugehörige Texttafel existiert haben, welche mit den 100 Gegenwürfen beschriftet war. Erst ein solches, ursprünglich öffentlich zugängliches, heute aber verlorenes Werk kann die einzelnen Ausgaben der Bilder-Ars wie auch den Schatzbehälter beeinflusst haben.¹⁶⁴⁶ Wie das Schema zur Genese des Schatzbehälters zeigt (Tafel 5), muss die Capestrano-Tafel als die im Buch erwähnte abgelehnt werden.

¹⁶⁴⁴ Siehe auch die Tafel 4 mit der Übersicht der miteinander verwandten Darstellungen in den hier genannten Werken.

¹⁶⁴⁵ Vgl. auch Seegets 1998, S. 180-183.

¹⁶⁴⁶ Bellm 1962, S. 10 sieht den Bilderschmuck des Schatzbehälters ebenso als die Endstufe einer Entwicklungsreihe.

7 Zu den Bildsupplementen der *Ars-moriendi* in den Ausgaben „IV C“ und „Weißburger“

Wieso wurde aber nun eine Bildidee, die offensichtlich dem Schatzbehalter zugehört, als Zusatz in die Bilder-Ars aufgenommen, obwohl diese aus einem festen Kanon von 11 Holzschnitten besteht? Tatsächlich weisen Schatzbehalter und *Ars moriendi* einige Berührungspunkte auf, die vielleicht auf Predigten des Stephan Fridolin zurückgehen, da die 100 Gegenwürfe schon vor dem Druck des Buches der Öffentlichkeit bekannt gewesen sein müssen.¹⁶⁴⁷ Fridolin weist in seiner Auslegung des Artikels 1 II darauf hin, dass Christi Zeigegestus auf das Kreuz in der 1. Figur als ewiger Beschluss zu sehen sei, für die Erlösung der Menschen in menschlicher Natur am Kreuz zu sterben. Hierauf folgt die Anmerkung, dass Gottvater Christi Vorsatz so sehr gefallen habe, dass er allein durch das Verdienst seines Sohnes alle Kreaturen selig machen wollte.¹⁶⁴⁸

Dieser Gedanke wird auf eine ähnliche Weise in der Vorrede der Bilder-Ars aufgegriffen. Darin wird deutlich, dass die Rettung der Seele für das ewige Heil ein zentrales Anliegen der Bilder-Ars ist.¹⁶⁴⁹ Daher solle ein Sterbender zu dem veranlasst werden, was sich zu seinem Heil als nützlich erweise. Zu den ersten fünf Ratschlägen gehören der Glaube, das Bekennen der Sünden, das Geloben von Besserung, die Bitte um Verzeihung sowie die Restitution. Als Sechstes wird schließlich dem Sterbenden geraten, er solle erkennen, dass Christus für ihn gestorben sei und dass er nicht anders als durch das Verdienst von Christi Leiden gerettet werden könne.¹⁶⁵⁰

Welche Bedeutung Fridolin diesem sechsten Ratschlag an den Sterbenden zugemessen haben dürfte, lässt sich erst erahnen, wenn man sich die zweite Vorrede zum 1. Teil des Schatzbehalters in Erinnerung ruft. Darin führt Fridolin nämlich die Belege für seine Behauptung auf, dass die Materie seines Buches unübertrefflich sei. Unter dem dritten Punkt, von dem Nutzen und den Früchten der Betrachtung der Verdienste Christi, zitiert Fridolin aus dem römischen *Ordinarium* die *Admonitio Anselmi*.¹⁶⁵¹ Hierbei handelt sich um eine Anweisung Anselms von Canterbury zum Sterbepastoral, die mit zwei Fragenreihen beginnt, einmal mit einer größeren Reihe für Geistliche, zum anderen mit einer kleineren Reihe für Laien. Beide Reihen werden jeweils abgeschlossen mit einer großen bzw. kleinen Mahnung.¹⁶⁵²

Fridolin führt in seiner Vorrede erstaunlicherweise die große Reihe für Geistliche an, trägt aber dem Umstand, dass der Schatzbehalter für Laien geschrieben sein soll, insofern Rechnung, als er aus dieser Reihe die zweite Frage „Freust du dich, als Mönch sterben zu dürfen?“ tilgt und damit die konkrete Ansprache eines sterbenden Klerikalen vermeidet.¹⁶⁵³

Den sechsten Ratschlag aus der Bilder-Ars trifft man in der großen Reihe für die Geistlichen in zwei Fragen an: „Glaubst du, dass der Herr Jesus Christus für dich gestorben ist?“ sowie „Glaubst du, dass du außer durch seinen Tod nicht gerettet werden kannst?“. Faktisch entsprechen beide Fragen den genannten Punkten aus der Auslegung der 1. Figur. Zum einen wird über die Geste Christi betont, für den Menschen sterben zu wollen, und zum anderen sei die Seligkeit allein durch Christi Verdienst zu erlangen.

¹⁶⁴⁷ Siehe dazu bes. das Kapitel 6.

¹⁶⁴⁸ Fol. f6 ra.

¹⁶⁴⁹ Vgl. Rolfes 1989, S. 32.

¹⁶⁵⁰ Siehe die zweite Seite der Vorrede, Zeile 7-8 der Bilder-Ars in: Pilinski 1883; Clemen 1910; oder auch die ins Deutsche übersetzte Ausgabe der italienischen Bilder-Ars in: Plotzek 2001, S. 559.

¹⁶⁵¹ Fol. a3 r-a4 r. Auf die *Admonitio* im Schatzbehalter weist bereits Weller 1766, S. 422 hin. Zur *Admonitio* siehe Laager 1996, S. 143-146 sowie Anselms *Admonitio Morienti* in: PL 158, Sp. 685-688.

¹⁶⁵² Vgl. Rolfes 1989, S. 26.

¹⁶⁵³ Fol. a4 v.

Der offensichtliche Grund, weshalb Fridolin in der Vorrede die Fragenreihe für Geistliche unter Auslassung der zweiten Frage zitiert, liegt in der Absicht, dem Leser die große Mahnung wiederzugeben, welche den Fragen folgt. Denn nur mit dieser wird eindringlich vor Augen gestellt, dass die Rettung der Seele allein durch den Erlösungstod Christi möglich sei.¹⁶⁵⁴

Fridolin gibt zwar an, dass er die *Admonitio* aus dem römischen *Ordinarium* habe, doch ist es nicht uninteressant zu bedenken, dass die anselmischen Fragen über das „*Speculum artis bene moriendi*“¹⁶⁵⁵ in Form der Ratschläge Eingang in die Bilder-Ars gefunden hat, die etwa zu einem Drittel wörtlich aus dem „*Speculum*“ zitiert¹⁶⁵⁶.

Das eigentliche Thema der Bilder-Ars ist der Kampf der Engel und Teufel um die Menschenseele. So wird in den ersten zehn Holzschnitten immer einer *tentatio diaboli* eine *bona inspiratio angeli* gegenübergestellt, wohingegen der elfte Holzschnitt als Abschlussbild den Tod des Bettlägerigen zeigt.¹⁶⁵⁷ Der Kampf der Engel und der Teufel um die Seele des Sterbenden wird jedoch in der Ausgabe IV D nach dem eigentlichen Abschlussbild wieder aufgenommen: Dort entbrennt ein Kampf an der Waagschale des Erzengels Michael. Während die Engel einzelne Seelen retten, versuchen die Teufel, die Waage zu manipulieren, um in den Besitz der Seele zu gelangen. Und auch im Bild des sogenannten „Menschenlebens“ ringen ein Teufel und ein Engel um die Seele eines Verstorbenen.¹⁶⁵⁸

Anders nun in der Ausgabe IV C: Der Verdienst Christi, wovon der Schatzbehälter handelt, ist demnach im supplementären Holzschnitt mit der Selbstentäußerung zu sehen (Abb. 6), um es dem Sterbenden in der Stunde seines Todes nochmals dringlich anzupfehlen. Dem gegenüber steht als Versuchung des Teufels der Holzschnitt mit der Erschaffung Evas und dem Sündenfall (Abb. 26). Offensichtlich wird hier Gebrauch von der ambivalenten Bedeutung des träumenden Adams gemacht, um die Darstellung ganz unter das Zeichen der sündigen Versuchung zu stellen. Das Motiv des Brunnens aus der 4. Figur fehlt, da keine Allusion an die Kirche gewollt ist. Vielmehr bedeckt Adam schon vor dem Sündenfall bereits aus Scham seine Blöße mit einem Feigenblatt. Ginge es nur um eine sittliche Darstellung, dann hätte man wie zufällig eine Pflanze vor seinem Schoß sprießen oder seine Hand darüber fallen lassen können.¹⁶⁵⁹ Jedoch im Kontext der Schöpfung darf das Feigenblatt als symbolträchtiges Motiv nicht übergangen werden. Demnach muss Adam in anachronistischer Weise schon vom Baum der Erkenntnis gegessen haben, um von seiner Scham wissen zu können. Dadurch werden die Gedanken eines jeden, der um Adams Traum und dessen ambivalente Deutung weiß, auf den Themenkreis des Sündenfalls gelenkt.

Wie die beiden Bildzusätze aus der Bild-Ars verknüpft auch der Schatzbehälter die entsprechenden Bildthemen aus der 1. und 4. Figur. Denn der Artikel 3 I, zu dem die 4. Figur auch gehört, geht auf die Erschaffung Adams ein, um die Voraussetzung für die beratschlusste und den Engeln offenbarte Menschwerdung des Sohnes zu schaffen. Er erwähnt noch die würdevolle Vermählung Christi mit der Kirche und verweist dazu auf den 1. Gegenwurf zurück, in dem dieser Gedanke erstmals angeführt wird. Der Artikel 3 II führt schließlich aus, wie Luzifer Gottes Schöpfung sabotiert, die Stammeltern zu Fall bringt und damit die menschliche Natur beschädigt.

Nimmt man also den Schatzbehälter zur Grundlage, sieht man in der Bilder-Ars mit den beiden zusätzlichen Holzschnitten die große Antithese Sündenfall und Erlösung an-

¹⁶⁵⁴ Ebd.

¹⁶⁵⁵ Vgl. Palmer 1993, S. 317.

¹⁶⁵⁶ Palmer 1993, S. 321.

¹⁶⁵⁷ Vgl. Palmer 1993, S. 324; Rolfes 1989, S. 32-36.

¹⁶⁵⁸ Vgl. Schreiber 1902, S. 262, IV D und S. 312-313, Nr. 25-26; Clemen 1910.

¹⁶⁵⁹ Siehe z. B. die Schöpfungsbilder in der Kölner und Lübecker Bibel in: Kunze 1975, Bildband, Abb. 219 und 227.

geschnitten. Die Absicht, die menschliche Natur zu ehren, zu würdigen und zu erlösen, steht ihrer Beschädigung und Verderbnis gegenüber.¹⁶⁶⁰

Das Replikenverhältnis der beiden Werke wie auch deren inhaltliche Berührungen legen nahe, dass für die Ausgabe IV C ein Kreis von Rezipienten existiert haben musste, der den Schatzbehälter kannte und dessen Ideen in die *Ars-moriendi* einbeziehen konnte. Dies scheint die Edition Weißenburgers nochmals zu bestätigen. Denn auch sie enthält einen Zusatz, der im Replikenverhältnis zur 2. Figur steht und stilistisch ebenso für eine Anfertigung vor dem Schatzbehälter spricht (Abb. 13). Zudem deckt sich dieser Zusatz in der Polarisierung der guten und bösen Engel mit der Konzeption der *tentatio diaboli* und *bona inspiratio angeli* aus der *Ars moriendi*. Doch wesentlich ist hier eine auffällige Variation: Die andächtigen, guten Engel gruppieren sich diesmal unter dem Kruzifix, während die gestikulierenden, bösen Engel an der Seite Gottes stehen. Darin kommt zum Ausdruck, sich in der Stunde des Todes für die richtige Seite zu entscheiden. Sich nicht an die Seite der Hoffärtigen zu stellen, die Gott gleich sein wollen, sondern an die der guten Engel, um sich wie diese dem Menschensohn zu unterwerfen, damit um dessen Verdienstes willen einem gegeben werde, was man seines Verdienstes wegen unwürdig wäre, zu empfangen.

¹⁶⁶⁰ Legt man die in Kapitel 6 dargelegte Genese zugrunde, dann stehen auch die Zusätze aus der Bilder-Ars IV C in einer Abhängigkeit zur Capestrano-Tafel, die in der Szene des Sündenfalls (Abb. 23) bereits die Antithese Sündenfall und Erlösung über das Motiv des Schädels am Fuße des Baumes der Erkenntnis einbezogen hat.

8 Zu den verschiedenen Rezeptionsweisen

Der Franziskanerpater Stephan Fridolin schreibt in seiner Einführung, sein Andachtsbuch habe er „*allermaist*“ für Laien verfasst. Wen er sonst noch bei der Niederschrift im Sinn gehabt hatte, zeigte zuletzt noch einmal das Kapitel über die Credo-Hände, in dem das Begriffspaar „einfältig und gelehrt“ wiederholt herausgestellt werden konnte.¹⁶⁶¹ Der Schatzbehälter ist nämlich eindeutig an ein heterogenes Publikum gerichtet. Obwohl Fridolin das Adverb „*allermaist*“ gerade mal beiläufig erwähnt, ist es geradezu bedeutungsvoll und stellt die Weichen für ein differenziertes Bildverständnis wie auch für zwei grundsätzliche Weisen des Bildgebrauchs.

Zunächst einmal bezeichnet Fridolin die Figuren in seinem Buch als Zeichen, welche an die jeweiligen Gegenwürfe erinnern sollen. Der Franziskaner leitet dazu an, zuerst die Figuren zu memorieren und dann mit Bedeutungen aus dem Text zu belegen. Um diese Anweisungen leicht umsetzen zu können, stellte er neben die Figuren Beischriften, welche im besten Falle über die Darstellung der Figur sowie über deren Bedeutung aufklären.¹⁶⁶² Die gleiche Absicht verfolgt das Einbinden von Bildauslegungen in die Artikelauslegungen. Doch nicht nur Figuren in ihrer Gesamtheit, also ein Bildthema etwa¹⁶⁶³, bilden ein Zeichen, sondern auch einzelne Motive daraus wie Gegenstände¹⁶⁶⁴, Gesten¹⁶⁶⁵, Körperhaltungen¹⁶⁶⁶ oder Tiere¹⁶⁶⁷. Gegenüber den Einzelmotiven kann jedoch festgestellt werden, dass die Bildthemen als die grundsätzlichen wie auch hauptsächlichen Zeichen für die jeweiligen Gegenwürfe eingesetzt werden. Sie sind die Träger der Grundbedeutungen, die zu kennen die wesentliche Anforderung an die Laien darstellt.

Die gleiche Funktion besitzen schließlich die Doppelfiguren, die lediglich zwei verschiedene Figuren in einem Holzschnitt vereinen. Jede der beiden Figuren enthält ein eigenes Thema, welches wiederum an einen eigenen Artikel zu erinnern versucht.¹⁶⁶⁸ Grundsätzlich werden damit etliche Bildelemente im Text sowohl angeführt als auch gedeutet, sodass der Leser mnemotechnisch nur noch den Sinn aus dem Text auf die als Zeichen ausgewiesenen Darstellungen zu übertragen braucht.

Etliche Gegenwürfe enthalten aber nun mehr als nur einen Hauptgedanken, die ein Bildthema allein nicht wiedergeben kann. In diese Figuren wurden daher Symbole eingebunden, um auch die erweiterten Inhalte eines Gegenwurfs mnemotechnisch zu erfassen. Typisch für diese Symbole ist das wohlgefällige und schlüssige Einbetten in das jeweilige narrative Umfeld. Nichts sollte vom grundlegenden Literalsinn ablenken, der erst die zum Teil abstrakten Artikel mit konkreten Schilderungen bildhaft vor Augen führt. Diese Konzeption wird aber dazu geführt haben, dass einige Leser womöglich einige Motive in den Figuren überhaupt nicht als Symbole erkannten. Das Sandalenlösen des Judas im Holzschnitt mit der Fußwaschung Christi zum Beispiel wirkt angesichts des Themas ja durchaus sinnfällig und präsentiert sich als eine scheinbar bedeutungslose und nur narrative Ausschmückung des Geschehens (Figur 46). Dazu kommt, dass der Text diejenigen Motive, die im Verdacht

¹⁶⁶¹ Vgl. Kapitel 4.93.

¹⁶⁶² Zur Steuerung des Verständnisses von Darstellungen durch Beischriften siehe auch Curschmann 1999, S. 419.

¹⁶⁶³ Siehe die 16. Figur, welche die Tötung und Verhaftung eines Priesters und Königs zeigt und an die Tötung und Entehrung derselben erinnern soll.

¹⁶⁶⁴ Siehe den Thron oder die Krone in der 1. Figur.

¹⁶⁶⁵ Siehe den Zeigegestus Christi in der 1. Figur.

¹⁶⁶⁶ Siehe das Stehen und Knien in der 2. Figur.

¹⁶⁶⁷ Siehe die Tiersymboliken in den Figuren 10 oder 66.

¹⁶⁶⁸ Siehe dazu besonders die 49. Figur, weil Fridolin selbst auf den Anachronismus der darin zusammengestellten Bildthemen eingeht.

stehen, Zeichen zu sein, überhaupt nicht anführt. Dem Leser bleibt damit letztlich nur, selbst Verknüpfungen zwischen dem Text und den fraglichen Motiven zu schaffen.

Und tatsächlich ist das so von Fridolin forciert worden, wie besonders die wiederholt abgedruckten Holzschnitte zeigen. Denn die Wiederholungen enthalten alle neben den eigentlichen Bildthemen zusätzlich auffällige, jedoch im Text unerwähnte Motive, die geradezu dazu aufbereitet wurden, weitere Inhalte aufzunehmen. Die Fußwaschung Christi wiederum steht ja zum Beispiel hauptsächlich für die Demut Christi, doch das Sandalenlösen, auf das der Schatzbehälter nicht eingeht, verweist auf Christi heilsamen Dienst an den sündigen Menschen, um über den Artikel der Demut hinaus auch auf den Aspekt des heilsamen Dienstes zu erinnern (Figur 46).

Die Wiederholungen, die jeweils neutestamentliche Themen zeigen, sind somit keineswegs unnötig oder variabel in der Bedeutung.¹⁶⁶⁹ Ebenso wenig lassen sie einen Mangel an Holzschnitten erkennen oder eine schöpferische Erlahmung. Da sie alle mit dem Vermerk „zum andern mal“ gekennzeichnet sind, hat man schon im Zusammenhang mit dem Programmtext festgehalten, dass sie nicht nur Lückenfüller sein können.¹⁶⁷⁰ Unter ikonografischen Gesichtspunkten wurde deutlich, dass sie inhaltlich bewusst für einen zweifachen Abdruck konzipiert wurden.

Fridolin stellt folglich die Bilder vor die Betrachtung und deutet sie aus, damit sie als Merkhilfe für den Nachvollzug der einzelnen Artikel dienen.¹⁶⁷¹ Darin gleichen sie der als Blockbuch und Inkunabel aufgelegten *Ars memorandi notabilis per figuras evangelistarum* mit ihren Gedächtnisstützen zur Kapiteleinteilung der Evangelien.¹⁶⁷² Zum Erlernen derselben stehen sich je eine Text- und Bildseite gegenüber. Während der Text in Stichworten den Inhalt des betreffenden Bibelabschnitts wiedergibt, verweisen in den Darstellungen Bildsymbole auf bestimmte Kapitel des jeweiligen Evangeliums. Diese Werke erfreuten sich großer Beliebtheit, weswegen sie in den folgenden Jahren immer wieder neu aufgelegt wurden. So erschien dieses Werk auch bei Thomas Anshelm 1502 in Pforzheim unter dem Titel *Memorabiles evangelistarum figuras*. Daraus zeigt die *prima matthei imago* zunächst in der Mitte stehend das Evangelistensymbol des Matthäus (Abb. 86). Mit dem Engel verknüpft sind sechs weitere Symbole. Ein kleinerer Engel mit dem Christuskind steht für die Erscheinung des Engels in Josephs Traum aus dem ersten Kapitel, die drei Kronen für die Heiligen Drei Könige aus dem zweiten Kapitel, der Taufstein für die Taufe des Johannes aus dem dritten Kapitel, der Teufel mit den Steinen für die Versuchung Christi aus dem vierten Kapitel, das aufgeschlagene Buch mit den sieben Fackeln für die Seligpreisungen aus der Bergpredigt sowie die Vögel, das Brot und das Paternoster für das Almosen, das Beten und die himmlischen Vögel aus dem sechsten Kapitel.¹⁶⁷³

Bis hierher war der Gebrauch der Figuren eher ein passiver. Inhalte aus dem Text müssen auf die Bilder übertragen werden oder aber vom Text ausgehend muss in den Bildern nach Bedeutungsträgern gesucht werden, welche den Erfordernissen der jeweiligen Gegenwürfe gereichen können. Schließlich lässt sich aber noch eine dritte Gruppe anführen, deren Inhalte nun aus den Bildern hervorgehen und scheinbar in keinem Bezug zu den Gegenwürfen stehen. Mit den Figuren 13 bis 22 ist man sogar in der besonderen Lage, geradezu einen Beweis zu führen: Bilder können auch die Absicht enthalten, Botschaften über die jeweiligen

¹⁶⁶⁹ Hall 2002, S. 102, Anm. 64 und S. 151. Siehe auch die polysemantischen Holzschnitte in der Schedelschen Weltchronik; vgl. dazu Neuber 2000, S. 192.

¹⁶⁷⁰ Kraus 1960, S. 42-43, Nr. 57.

¹⁶⁷¹ Siehe Brückner 1965, S. 60. Eine die Meditation eines Einzelnen unterstützende Zeichenhaftigkeit lehnt Hall 2002, S. 117-119 für die Holzschnitte ab, da sie zu malerisch gehalten seien. Um die Funktion eines Zeichens erfüllen zu können, erwartet sie skizzenhafte Darstellungen, wie sie Suckale 1977, S. 192. Siehe ebd., bes. S. 188-190 allgemein zur Zeichenhaftigkeit.

¹⁶⁷² Vgl. Schneider 1991, S. 174-175, Nr. 35.

¹⁶⁷³ Siehe allgemein auch Rischpler 2001.

Textstellen hinaus zu vermitteln. Zwar gibt Fridolin zu den genannten Figuren den versteckten Hinweis, darin Christi verschiedene Absichten zu berücksichtigen, mit denen er sich in den Tod opferte. Doch ist diese Aussage irreführend. Man könnte sie nämlich so auffassen, als seien nur die Gegenwürfe gemeint, welche das Opfer Abrahams, Jephtas sowie Samsons beinhalten. Tatsächlich helfen umgekehrt erst die Bilder, Fridolins Hinweis zu verstehen. Gemeint sind nämlich nicht die vor Augen gestellten Opfer, sondern diejenigen, welche hintergründig die Opferung der jeweiligen Würden aufgreifen. Diese Gedanken tragen nicht als Hilfe zum Verständnis oder zur Erinnerung an die jeweiligen Artikel bei und müssen als weitergehende Inhalte für die Andacht aufgefasst werden, die sich jedoch nur den wenigsten erschlossen haben dürften.

Immerhin besteht für die dritte Gruppe die Besonderheit, dass manche Motive überhaupt als Signifikante erkannt werden müssen, bevor ihre Signifikate entschlüsselt werden können. Dazu bedürfen die fraglichen Motive einer die Aufmerksamkeit fesselnden Kennzeichnung, welche über Brüche mit bestimmten Bild- und Texttraditionen erreicht wird. Nun wendet aber Fridolin diese Strategie nicht nur bei den Zeichen der dritten Gruppe an, sondern generell, womit die im Text erwähnten wie unerwähnten Motive zur Unterstützung des Lesers gleichermaßen als Bedeutungsträger charakterisiert werden. So reiht Fridolin etwa quer zu den Sehgewohnheiten die Tiere aus Daniels Traum auf (Figur 7), ersetzt Daniels Grube durch einen Wehrturm (Figur 8) oder fügt eine gotische Kirche in eine alttestamentliche Szene ein (Figur 12). Oder er ergänzt biblische Szenen um Motive, für die es in den Textquellen keine Entsprechungen gibt wie zum Beispiel in der 5. Figur die Zelte bei Abrahams Verheißung.

Tendenziell werden dabei bedeutungsvolle Motive stärker in den Vordergrund gerückt als nur illustrative, sodass in Analogie zu den immer flüchtiger skizzierten Umrissen und Binnenzeichnungen zum Hintergrund hin eine Wertigkeit der Motive ablesbar wird. Man denke hier nur an den Brunnen aus der 4. Figur, der gegenüber dem Skizzenbuch nach vorne gestellt wurde, oder an Adonija aus der 80. Figur, der anders als seine Festgesellschaft nicht im Hintergrund auf dem Balkon befindet, sondern an vorderster Stelle. Am deutlichsten wird dieses Voraugenstellen am Beispiel Salomos aus der 86. Figur, dessen Tafel entgegen zeitgenössischer Tischordnungen in dem Holzschnitt nach vorne gerückt wurde.

Bei diesen so kenntlich gemachten Motiven gilt es schließlich nach dem Grund für den Bruch mit den Bildtraditionen zu fragen, im Sinne Fridolins das Signifikat zu entschlüsseln. An dieser Stelle geht es somit um das „Warum“. Die behandelten Figuren legen dabei keine schlicht abzuleitenden Regeln offen, da Fridolin viel zu differierende Strategien einsetzt. So muss der Betrachter zunächst die in Fridolins Zeit gängigen Konnotationen von bestimmten Darstellungen kennen wie zum Beispiel die Menschwerdung beim Ratschluss (Figur 1), die Bestärkung der guten Engel beim Engelsturz (Figur 3) oder die Tendenz, die Erschaffung der Menschen mit Evas Schöpfung zu illustrieren (Figur 4).

Dem kommt auch das Wissen um die Bedeutung etlicher Symbole gleich. Dazu gehören beispielsweise die offenen Augen des schlafenden Adams (Figur 4), der versiegelte Brief aus der Verkündigung (Figur 25) oder das Feigenblatt Evas in der Vorhölle (Figur 78). Mehrheitlich bedürfen die Bedeutungen der Symbole jedoch einer Vereinbarung, welche vom Text ausgeht. Vor allem die Tiersymboliken in den Figuren 10 und 66 sind von einer Ausdeutung des Textes angewiesen. Aber auch Motive wie die Sonne und der Mond in der 45. Figur wären nicht ohne weiteres verständlich. Man kann sogar feststellen, dass die allegorischen Darstellungen ohne den Text sogar unverständlich blieben.¹⁶⁷⁴ Fridolin war sich wohl bewusst, mit seinen allegorischen Darstellungen „ikonografische Sonderfälle“¹⁶⁷⁵ geschaffen zu haben, da er diese besonders ausführlich kommentiert.¹⁶⁷⁶

¹⁶⁷⁴ Siehe zum Beispiel die Figuren 30 (Kosmoscheibe) und 82 (Herz-Jesu-Allegorie).

¹⁶⁷⁵ Vgl. zu dieser Einschätzung Heinrichs 2007, S. 33.

¹⁶⁷⁶ Siehe die Figuren 30, 45, 66, 67 und 82.

Die ikonografisch auffälligen Motive, die keine Nennung im Text erfahren, dienen vielfach schlicht als Platzhalter. Denn allein ihr Anblick richtet die Aufmerksamkeit des Betrachters auf bestimmte Inhalte, die er mit den jeweiligen Gegenwürfen zu verknüpfen versuchen kann. Für ein solches Korrespondieren wäre an die Wehrkirche aus der Figur mit Daniel in der Löwengrube zu denken (Figur 8) oder an die Motive des Götzendienstes, der Maria mit dem Jesuskind auf dem Arm sowie die motivische Abbrueviatur von Josephs Flucht nach Ägypten aus der 27. Figur.

Etliche Motive werden zudem als Attribute eingesetzt. So gibt der Mundschenk in der 26. Figur einer sonst positiv bewerteten Schilderung einer Episode aus der Bibel eine negative Wendung. Oder aber das Herrscherporträt in der 64. Figur, das auf eine biblische Sachparallele lenkt, welche die Arglist der Pharisäer berührt. Attribute, die vermisst werden, tragen ebenso zur Entschlüsselung bestimmter Bedeutungen bei. So ist das Fehlen von Christi Nimbus in der 61. Figur als eine wörtliche Umsetzung seiner „Entehrung“ zu verstehen. Aber auch aus Gründen der Andacht wurden bewusst auf einige Attribute verzichtet. Indem die Martyriumsoffer aus den Figuren 16 und 29 unbestimmt gelassen werden, bieten sich für die Andacht mehrdeutige Betrachtungen an. Indem sogar die 58. Figur alle Hinweise auf das Priestertum unterbindet, wird eine Laisierung für die Zielgruppe des Schatzbehalters angestrebt.

Wieweit die Steuerung der Wahrnehmung geht, belegen einige Holzschnitte, in denen die Perspektiven auf die Protagonisten wechseln. So lenken Attribute, die zu Isaak gehören, den Blick von Abraham auf seinen Sohn (Figur 18), ähnlich verhält es sich bei Jephthas Tochter, deren jungfräulichen Attribute betont werden, während Jephtha zu einem Schächer umgebildet wird (Figur 20). Beim *Ecce homo* schließlich fordert Christi fehlende Dornenkrone dazu auf, sich zwischen den Schilderungen der Synoptiker und des Johannes zu entscheiden (Figur 73). Beide Quellen erlauben eine unterschiedliche Sicht auf die Zurschaustellung und damit auch ein unterschiedliches Verständnis derselben. Ebenso in der 6. Figur wird der Fokus entgegen der biblischen Vorlage vom Pharao auf Joseph gelenkt. Diesmal jedoch weniger über Attribute als vielmehr über die Komposition.

Diese Blickführung berührt zugleich die Allusionen, deren Einsatz für Fridolin ebenso wichtig ist. Denn die Hervorhebung Josephs in der 6. Figur spielt zugleich an den Erlöser an, dem es erst in der Fremde möglich war, sein Volk zu retten. So ist auch an die Allusion an die Marienkrönung in der 1. Figur zu denken, an die Darbringung des Opfers in der 13. Figur, an die Verkündigung Christi in der 17. Figur oder aber auch an die Vision Ezechiels aus der 7. Figur.

Wie wichtig Mechanismen solcher Art für die Wahrnehmungssteuerung sind, belegen die drei Figuren, deren Gestaltungen Fridolin im Text richtig stellen muss. Offensichtlich war eine Verbesserung der Holzschnitte vor der Drucklegung nicht mehr möglich gewesen.¹⁶⁷⁷ So korrigiert er im Text die 11. Figur, welche nur einen Priester beim Auflegen der Hand auf den Bock wie in der Bibel geschildert zeigen sollte. Die 41. Figur lässt die Allusion an das Abendmahl vermissen, wenn Christus nicht mit am Tisch der Hochzeitsgesellschaft zu Kana sitzt. Der Wiedehopf in der 66. Figur erhält schließlich eine andere Bedeutung, wenn er auf Christus zufliegt.

Des Öfteren hatte sich Fridolin mit Missverständnissen auseinanderzusetzen, wie er vor allem mit den Anmerkungen zu Christi Geißelung zu erkennen gibt (Figur 70). Daher gestaltete er auch das Motiv des Petrus aus der 49. Figur um, weil die Episode aus dem Gang Christi über die See traditionell Christi Allmacht bezeugt. Für Fridolin aber soll sie Christus als Beistand der Ängstlichen ausweisen. Fridolin lässt dazu durchaus noch Raum für Nebensächlichkeiten, wie Aarons Lostasche in der 15. Figur zeigt, da sie deutlich mit mehr als nur

¹⁶⁷⁷ So auch Seegets 1998, S. 185.

12 Edelsteinen besetzt ist.¹⁶⁷⁸ Er korrigiert nur dort Motive, wo sie mnemotechnisch für ihn relevant sind.

Selbst dort, wo man vermeintlich typologische Gedanken in den Figuren antrifft, sind sie vielmehr als Allusionen auf Inhalte zu verstehen, die über das Grundsätzliche der Artikel hinaus verweisen. Wenn in der 21. Figur über eine optische Analogie Samson formal im Antitypus gezeigt wird, auf den er in typologischen Werken als Typus verweist, dann nicht, um Christus als Sieger über Tod und Teufel in die Andacht einzubeziehen, sondern vielmehr die Quelle dieses Gedankengutes zu berücksichtigen, um darüber auf die Eigenschaft des Nasiräats zu stoßen. Ebenso wenig möchte das Motiv des Kelches in der 4. Figur zu einer typologischen Lesart anleiten, da nicht die Geburt der Kirche Thema des entsprechenden Artikels ist, sondern die Ehrung mit einer Braut, welche *Ecclesia* ist. Wenn in der 12. Figur das Alte Testament dem Neuen gegenübergestellt wird, indem eine gotische Kirche in eine alttestamentliche Szene platziert wird, so sind Gedanken an den vollkommenen Priester und an das vollkommene Opfer den entsprechenden Artikeln weder als Hilfe zum Verständnis noch zur Erinnerung dienlich. Ebenso ist die Darstellung von Abraham, der den Schleier des Alten Testaments von seinen Augen zieht, nur als Fingerzeig auf zusätzliche Inhalte für eine vertiefende Andacht zu verstehen (Figur 17).

Weiterhin führt Fridolin den Betrachter über die Komposition zu wesentlichen Beobachtungen. Dabei ist zum Beispiel an die 2. Figur zu denken, welche stehende und kniende Engel polarisiert und dazu allein unter dem Kruzifix Engel mit ausgebreiteten Flügeln zeigt. Oder aber an die 5. Figur, welche aus der Episode mit Abrahams Verheißung der Nachkommen einzelne Motive in sinnfälligen Gruppen zusammenstellt.

Ebenso wichtig ist die Berücksichtigung von Reihenfolgen. Seien es die Tiere aus Daniels Traum (Figur 7) oder die Platzierung von Figuren innerhalb der Holzschnittfolge. Vor allem die 47. Figur zeigt, wie mit Umstellungen der Blick auf bestimmte Aspekte gelenkt werden kann oder auf welche Bedeutungen die Figur mit der Entkleidung Christi (Figur 68) verweist, je nachdem an welcher Stelle in der Folge man sie betrachtet. Die Folge der Holzschnitte kann zudem einen vermeintlichen Inhalt konträr deuten. Solch eine Diskrepanz offenbarte sich bei der 63. Figur, welche für den Verkauf Christi stehen soll, aber seitens der Folge die Mobilmachung der Soldaten zeigt.

Eine weitere Strategie Fridolins zielt darauf ab, bestimmte Passagen aus Textquellen in das Bild zu transportieren. So fügt Fridolin in die Figur mit Abrahams Verheißung der Nachkommenschaft das Motiv der Zelte, die er zudem mit der untergehenden Sonne verknüpft, um darüber die Knechtschaft der Israeliten anzusprechen, welche die Bibel im Zusammenhang mit der Dämmerung erwähnt (Figur 5). Oder der vermeintliche Segensgestus bei Christi Taufe, die sich als Redegeste erweist, um auf den Dialog zwischen Christus und Johannes über die Einhaltung der Gebote zu verweisen (Figur 34). Beim Gang Christi über das Wasser ist Petrus nicht mehr wie auf der Capestrano-Tafel beim Aussteigen aus dem Boot zu sehen, sondern beim Einsinken in den Fluten (Figur 49). Dieser Moment ist nämlich in der Bibel mit Petri Angst verknüpft, welche Christus als Sicherheit besser zum Ausdruck kommen lässt als etwa die Capestrano-Tafel. Besonders aufschlussreich ist dazu noch die 71. Figur, welche drei Momente aus einer Episode aus dem Buch der Offenbarung kompiliert, welche alle für ein Lied stehen, das mit „würdig“ beginnt. Eben diese Würde ist auch Inhalt des entsprechenden Artikels.

Allerdings hatte Fridolin auch andere Schriften bei der Gestaltung einzelner Holzschnitte im Sinn. Neben der Bibel ist da vor allem an die *Glossa ordinaria* zu denken, auf die er selbst vielfach hinweist. So hilft sie zum Beispiel in der 6. Figur, die Allusion auf die Verheißung des Reiches Gottes zu erkennen. Aber auch patristische wie exegetisch-homiletische Literatur trägt zum Verständnis der Bilder bei. Ohne die Schriften Isidors wäre zum Beispiel

¹⁶⁷⁸ Vgl. Ex 39,10-13.

die formale Gleichsetzung von Samson mit Christus nicht verständlich (Figur 21). Hier lässt sich nochmals erahnen, was Fridolin damit meinte, der Schatzbehälter sei vor allem für Laien verfasst worden, die sonst keine Bücher besitzen.¹⁶⁷⁹ Nur wer zu diesen Werken Zugang hatte, konnte einerseits die Lektüre des Schatzbehälters vertiefen und andererseits die Allusionen in den Bildern verstehen.

Zahlreich ist somit die Fülle der Strategien, die sich keineswegs darin erschöpft, das wörtlich Vorgegebene nachzuzeichnen. Ebenso umfangreich sind die von Fridolin verfolgten Ziele. Er steuert den Betrachter dazu, Bilder verallgemeinert zu sehen, wo der Text konkrete Inhalte herausstellt (Figur 9), umgekehrt konkretisiert er Darstellungen dort, wo traditionell andere Auffassungen bestehen (Figur 49), zuletzt spricht er über die Bilder auch zusätzliche Inhalte an, auf die der Text überhaupt nicht eingeht (allgemein Figuren 13-22). Folglich kann keine feste Regel für die Wahrnehmungssteuerung abgeleitet werden. Solch ein Versuch wäre einem rationalen Denken geschuldet, das dem mittelalterlichen Bilddenken nicht gerecht werden würde. Das *Speculum humanae salvationis* zum Beispiel führt in seiner Vorrede zum Symbolverständnis an: „Aber es ist zu mercken, dass die heilige geschrift in der warheit ist also ein weych wachs. Das da nymmet ein forme in sich, darnach das ingesigel gegraben ist. Die forme sey leuwe oder adler, also bezeychent ein ding etwenn den teufel etwenn christum. Und des sol unns nit wundern, wann darnach das ding oder die persone dut, darnach mag man ime auch bezeychunge geben, wenn da david syne ee brach und einen zu tode tet schlagen, da bezeychent er den teufel und nit got. Aber da er syne veynd (Feinde; d. Verf.) lieb hette und in wol tet, da bezeychent er got und nit den teufel.“¹⁶⁸⁰

Bilder sind somit keineswegs um der Bilder willen, sondern um der medialen Vermittlung von Erinnerungen willen anzusehen. Gemäß der zeitgenössischen Wahrnehmungstheorie sind die körperlichen Augen gleichzeitig Augen der Seele, sodass sinnlich wahrgenommene Zeichen zu einem Steuerungsmoment der intellektuellen Wahrnehmung werden.¹⁶⁸¹ „Sehen“ meint damit mehr als bloß optische Wahrnehmung, sondern „verstehen und erinnern.“ Dahinter steht die Idee, dass „ein ieglicher vier krefte hât“¹⁶⁸²: *Imaginatio*, *Ratio*, *Memoria* und *Intellectus*. Danach verfügt *Memoria* über die gespeicherten Erinnerungen, während die *Imaginatio* als Vorstellungskraft die Tat mit den Gedanken verbindet. So werden bildhafte Vorstellungen von der *Memoria* geliefert und von der *Imaginatio* ausgebildet oder aber durch die unmittelbare Sinneswahrnehmung über die *Imaginatio* an die *Memoria* vermittelt. Dabei sichtet und differenziert die *Ratio* die Fülle der Eindrücke, der *Intellectus* schließlich verbindet menschliches Erkennen mit Gott¹⁶⁸³, was auch ein zentrales Anliegen des Schatzbehälters ist. Diese Vorstellung vom Gedächtnis basiert auf Theorien des Aristoteles, welche Scholastiker tradierten¹⁶⁸⁴ und auch Fridolin zumindest mittelbar rezipierte¹⁶⁸⁵.

Möglicherweise prägte Fridolin aber auch eine mystische Handschrift des Franziskaners Bonaventura. Dieser schrieb während seiner dritten Italienreise im Herbst 1259 das „*Itinerarium mentis in Deum*“, das einen Stufenweg zur mystischen Einheit mit Gott beschreibt. Dieser Weg führt über drei Betrachtungen. Wie schon die Einleitung des Schatzbehälters hebt auch Bonaventura zunächst hervor, in der Schöpfung das Abbild Gottes zu erkennen. Beides setzt er in eine Zeichenrelation, wonach die sinnenfälligen Zeichen auf

¹⁶⁷⁹ Siehe auch die etlichen Literaturverweise in den Texten 2 bis 4 im Anhang.

¹⁶⁸⁰ *Speculum humanae salvationis* (Speyer, Peter Drach d. Ä., um 1480), fol. 1v [= GW M43020].

¹⁶⁸¹ Siehe auch Suckale 1977, S. 197 zur mittelalterlichen Bildwelt als mediale Kunst im Sinne von visueller Kommunikation.

¹⁶⁸² So in den Worten des Thomasin von Zerclaere; siehe dazu Wenzel 1995, S. 326-327.

¹⁶⁸³ Ebd., S. 328, 331, 333-334.

¹⁶⁸⁴ Siehe Yates 1994, bes. S. 37-41, 69.

¹⁶⁸⁵ Zur aristotelischen Seelenlehre als geistige Grundlage für den Bildgebrauch im Schatzbehälter siehe Heinrichs 2007, S. 36-43.

das unsichtbare Wesen Gottes verwiesen. Doch erst der Gebrauch dieser *signa sensibilia* führe zur Erkenntnis Gottes. Dazu geht er auf die Vermögen der Seele ein, von der die Seele drei besäße entsprechend der Dreifaltigkeit Gottes: das Gedächtnis, den Intellekt und das Wahlvermögen. Denn aus dem Gedächtnis gehe die Erkenntnis hervor, wenn das im Gedächtnis verborgene Bild im Intellekt aufleuchte. Zuletzt betrachtet die Seele Gott nicht durch die Schöpfung, nicht durch die Vermögen der Seele, sondern über sich durch das Licht, das über dem Geist aufleuchtet.¹⁶⁸⁶ Obwohl dieser Stufenweg nur knapp skizziert wurde, fällt sogleich eine Parallele zu Fridolins Vorgehen auf, von einer bildgestützten Andacht zu einer bilderlosen Betrachtung zu wechseln, das bereits mit dem Dreisatz „merken, verstehen, anwenden“ zusammengefasst wurde.

Nun ist die Memoria des Einzelnen aufgrund der individuellen Rezeption von Werken der Literatur und Bildkunst unterschiedlich ausgeprägt.¹⁶⁸⁷ Der von Fridolin ins Auge gefasste Laie, der stets gehetzt und viel beschäftigt ist, wird weniger und andere Inhalte ins Gedächtnis überführt haben als der Gelehrte, der „Bücher und andere Schriften“ vorrangig theologischen Inhalts studiert haben dürfte. Die Bildung stellt letztlich die Weichen für den jeweiligen Gebrauch der Bilder und wird durch die ungleichen Fähigkeiten der Leser bedingt. Fridolin hebt ja bezüglich der Mnemotechnik selbst hervor, dass nicht jedem damit wohl wäre. Daher bietet er unterschiedliche Methoden mit nachlassenden Anforderungen für das Auswendiglernen der Gegenwürfe an.

Freilich kann zum Bildungsstand des einzelnen Rezipienten keine Aussage getroffen werden. Dafür können aber in den Holzschnitten diverse Angebote zur Deutung bildlicher Darstellungen herausgearbeitet werden.¹⁶⁸⁸ So dienen die Holzschnitte des Schatzbehalters den Leseunkundigen zur Veranschaulichung beim Vorlesen, den gerade mal Lesekundigen zudem als Hilfe zum Verständnis und zur Erinnerung und den literarisch wie künstlerisch Gebildeten dazu auch noch zur textunabhängigen Betrachtung in zweierlei Hinsicht. Mehrfach ermöglichen nämlich die Holzschnitte, den jeweiligen Artikel ohne den Text zu erschließen sowie zusätzliche und weiterführende Inhalte über die jeweiligen Artikel hinaus für die Andacht einzubeziehen.

Weiterhin existiert das Angebot, die Holzschnitte außer für die Gedächtniskunst ebenso als bildliche Vorlage für die private Andacht zu nutzen. Dafür sprechen die lediglich 92 Holzschnitte für 200 Artikel; die Missachtung von bestimmten Redaktionsgrundsätzen; die Allusionen sowie die Artikel, die gleich zwei Figuren besitzen; der Konzeptwechsel ab der 75. Figur, die für Antithesen ohne konkrete Gegenwürfe stehen. Ebenso die mnemotechnisch irrelevanten Figuren wie der Engelsturz (Figur 3) oder Herodes mit den Sterndeutern (Figur 31), deren Berechtigung allein in der Absicht zu erzählen liegt, oder der Überfall aus der Episode des barmherzigen Samariters (Figur 75), die allein als Fingerzeig zur Deutung der verwandten Folgefigur dient. Schließlich die zunehmend deutlicher werdende Narration, die sich vor allem aus der Folge der Passionsholzschnitte ergibt.

Aus all diesen Beobachtungen entstand einige Male der Eindruck, dass im Schatzbehälter Bild und Text in einem Spannungsverhältnis stünden. Legt man das in der Text-Bild-Forschung beschriebene Spektrum der Beziehungsvarianten zugrunde¹⁶⁸⁹, könnte man bei einer oberflächlichen Betrachtung geneigt sein, den Schatzbehälter darin dort anzusiedeln, wo sich Bild und Text zu verselbstständigen beginnen. Als Begründung für die Diskrepanz zwischen Bild und Text könnte sogar die Genese des Schatzbehalters angeführt werden, da er sich in seinen Beschreibungen der Holzschnitte öfter auf frühere Versionen des Buches beruft und damit einer Gruppe von Inkunabeln anzugehören scheint, deren

¹⁶⁸⁶ Langer 2000, S. 274-286.

¹⁶⁸⁷ Zur unterschiedlichen Ausprägung der „verbal literacy“ und „visual literacy“ siehe Diebold 1992, S. 89.

¹⁶⁸⁸ Vgl. auch Niesner 1995, S. 6.

¹⁶⁸⁹ Siehe die Aufsätze z. B. in Harms 1990 oder in „Word & Image. A Journal of Verbal Visual Enquiry“.

Illustrationen sich weniger auf den Text des Drucks als vielmehr auf den Text originär handschriftlicher Vorlagen zu beziehen scheint.¹⁶⁹⁰ Jedoch sind die Differenzen hier von anderer Natur. Denn dem Schatzbehalter ist es nicht so sehr wichtig, was auf seinen Holzschnitten zu sehen ist, sondern was sie bedeuten. Der Betrachter muss daher stets Signifikat und Signifikant der Holzschnitte beim Vergleich mit dem Text auseinanderhalten.

Um den Betrachter deren Bedeutungen vor Augen zu führen, bietet Fridolin schließlich zwei Optionen an: Einmal vom Text ausgehend, von dem die Bedeutung auf die Holzschnitte übertragen werden muss, dann vom Bild ausgehend, das Text begleitende wie auch textunabhängige Botschaften sendet.

Stephan Fridolin, der sowohl für ein geistliches Publikum wie auch für ein Laienpublikum schrieb, hatte meist in den Schriften für die einen Leser auch die anderen berücksichtigt. Für dieses Einbeziehen aller steht nun im besondern Maß sein Andachtsbuch, das er vor allem für Laien verfasst hat, doch wie die vielen Literaturverweise im Buch erkennen lassen, aber auch für die Gelehrten. Gleichmaßen hielt er es mit den Holzschnitten, um den Gehetzten und viel Geschäftigen eine Hilfe für die Andacht an die Hand zu geben und darüber hinaus für ein kundiges Publikum anspruchsvollere Botschaften bereitzuhalten.

In einer freien Adaption an die *Ars moriendi* aus der Einführung ließe sich sagen: Allen soll die Materie nützlich sein und niemand soll von deren Betrachtung ausgeschlossen werden. Daher lerne der Laie wie der Gebildete das Verdienst Christi aus dem Text und aus den Bildern, die beide zugleich beiden dienen.

¹⁶⁹⁰ Siehe zum Beispiel die Heldenbuch-Inkunabel: Kofler 2003, S. 20.

9 Zusammenfassung

Ziel dieser Arbeit war es, erstmals die Holzschnitte ikonografisch aufzuarbeiten, auf ihre Bildaussagen hin zu untersuchen und Einblicke in den Kreis ihrer Rezipienten zu gewinnen.

Dabei hat zunächst die Textanalyse versucht, neben der grundlegenden Buchkonzeption auch Fridolins Verständnis von der Funktion der Figuren konkret herauszuarbeiten. Diese Analyse ließ schließlich erste Zweifel an Fridolins Kernaussage aufkommen, wonach die Figuren des Schatzbehalters vor allem den Laien lediglich als Hilfe zum Verständnis und zur Erinnerung der Artikel dienen sollten.

Tatsächlich ist als Ergebnis der Bildanalyse festzuhalten, dass Fridolins Aussage über die Figuren relativiert werden muss. Zum Einen, weil Fridolin im Schatzbehälter neben der genannten Zielgruppe ebenso die Gelehrten einbezieht - tatsächlich dienen Text und Bild gleichsam beiden Gruppen.

Zum Anderen, weil die Figuren mehr bezwecken, als nur Hilfen zu sein. So haben die Untersuchungen dieser Arbeit ergeben, dass etliche Figuren textunabhängige Inhalte besitzen, die sich erst beim Betrachten der Bilder durch ikonografische Überlegungen erschließen.

Zudem ließen die Untersuchungen zur Bildredaktion wie auch zur Narration erkennen, dass die Anordnung der Holzschnitte einem konkreten, visuell ausgerichteten Programm unterliegt. Die Ausarbeitung eines solchen Programms wäre geradezu überflüssig gewesen, ginge es bei den Figuren lediglich um Zeichen, die auf die Hände als Memorierhilfe zu verteilen wären.

Neben den ausdrücklich genannten Bildfunktionen sind somit weitere Optionen für die Bildrezeption zu berücksichtigen. Diese ließ Fridolin wohl aus didaktischen Gründen unerwähnt, weil er im Grunde nur ein einziges Ziel mit dem Schatzbehälter verfolgt hatte: Seinen Lesern die 100 Gegenwürfe für die Andacht „an die Hand zu geben“. Die Figuren als Verständnis- und Erinnerungshilfe fanden noch Erwähnung, weil sie zum Erreichen seines Zieles beitragen. Doch der weitaus komplexere und erklärungsbedürftigere Bildgebrauch, der über diese Hilfen hinausgeht, wurde wohl als selbstverständlich angenommen und blieb daher unerwähnt.

Die vorliegende Arbeit beschreibt zudem grundsätzliche Eigenschaften von Text und Bild. So wird gezeigt, nach welchen Grundsätzen die Bilder redaktionell im Buch angeordnet wurden und wie sich aus Abweichungen von bestimmten Regeln konkrete Aussagen treffen lassen. Es wird dargelegt, dass sich der Text des Schatzbehalters aus einzelnen Bausteinen zusammensetzt, die beim Vergleich mit ein und demselben Bild zu unterschiedlichen Ergebnissen führen können. Es wird ausgeführt, dass nach Fridolins Verständnis die Holzschnitte grundsätzlich im Literalsinn zu lesen sind, wobei Christi Präexistenz in den Darstellungen stets zu berücksichtigen ist. Eindeutig typologische Implikationen dagegen sind lediglich als supplementäre Zeichen zu verstehen, die auf weitergehende Inhalte verweisen. Schließlich stellen die Doppelfiguren keine chronologischen oder narrativen Einheiten dar, sondern zwei eigenständige Figuren in einem Holzschnitt.

Die ikonografischen Studien führten schließlich noch zu zwei weiteren Ergebnissen, die sich am Anfang der Arbeit nicht absehen ließen. Erstens konnte gezeigt werden, dass es sich bei der sogenannten Capestrano-Tafel aus Bamberg keineswegs um die Tafel handeln kann, die Stephan Fridolin im Buch zweimal anführt. Vielmehr ist von einem heute verschollenen Werk auszugehen. Im Zusammenhang mit der Genese des Schatzbehalters steht auch das weitere Ergebnis, welches die einzigartige Verkettung vom Schatzbehälter mit der Ausgabe IV C der *Ars moriendi* berührt. Diese Bilder-Ars belegt einerseits die Existenz einer früheren Version des Schatzbehalters, die aber später als die Capestrano-Tafel entstanden sein

musste, und andererseits den Einfluss, den die frühere Version des Schatzbehalters durchaus ausgeübt hatte.

Anhang

Tafeln

1. Die Elemente eines Gegenwurfs am Beispiel der vier Seiten fol. h5^v-i1^r

Als cristus in den opfern bedeut ist worden

wollen überleben lassen von dem herren. Aber das im überleben ist. Das sie gern vertilgt. untergedrückt. vnd zerstückt herten. Das ist sein heiliger vñ heilsamer nam. von dem samit peter sprache. Actuum am werden. Kein andernam ist. vnter dem himel. Den mensche gegeben. in dem wir müssen selig werde. Es sind sein sacrament. die gleich auf seiner seite ten gestossen sind. Es sind seine wort vñ werck. als sie in dem heiligen ewangelio geschriben steen. Es sind sein tugent vñ verdienst. vnd allernachst die krafft vñ verdienst seins heiligen leidens. vñ des sacrament seins heilige fronleichnams vñ plutes. Das vns zu einem ewigē teglichen opfer. vnd zu einem sacrament vñ im zu lere gelassen vñ gegeben ist. Dñ se vñ der gleichen ding. sind vnser heilighen vnser gerechtigkeit. vnser reinigung. vñ die memet in das himelreich ein geen. oder selig werden mag.

Von der bedeutung der zehē figur. Die hie zum nachsten nachfolgen. Vñ den zehen figur. die hernach folgen sind fünf gegenwürf entworfen. in den die vorurteilen vnser herren. Nach dem als sie in den menschen vñ uren geschichten bedeuert sind gewesen. vñ gewerthen vñ gemaint sind. Vñ dñs sind die selben würdigkeit. Die erst gepurt. die salbung priesterlicher vñ küniglicher würdigkeit. patriarchlich. für sich vñ ritterlich oder nazareysch würdigkeit.

In der dreyzehenden figur spricht man die erst gepornen kneblein. vñ istet sie am tal von den priestern als die. Die mit vñ dem geschlechte lein warē. Vñ geendet zu dem erste artikel des allre gegenwurfs. Wann vnser herr der vñ dem geschlechte künig saunders vñ uide was. ist auch also gepfert vñ gelöset worden. Also hat er wille als gottes sunder eigner von der selben eigenschaft gekauft vñ gelöset werden vñ doch gottes eigner bekleiden. vñ darnach den priestern wider verkaufft werden.

In der vierzehenden figur siehe den ioseph sein pruder auf der osten. in die sie in geworffen heten. Es er darinn vorderte sölte. vñ beide wollen den sie zu tun hetten. vñ verkauffen in den masianen vñ ysnaditen. die in fürer verkauffen in egypten land. Da er darnach ertlichen iaren ein herr des gantz lands ward. Es in all sein pruder zu guden müssen künne. Vñ gebort zu dem andern artikel des allre gegenwurfs. Das vnser herr der als ein erst gepornen sun. von den priestern verkaufft was. ist ynen widerumb vorerlicher verkaufft worden.

Die dreyzehend figur



Die vierzehend figur



Alle würdigkeit hat cristum bedeut.

C Die erste gegenursetzung ist. von der würdigkeit cristi als er d' erst geporn ist. Er ist gegenursetzt. der herr iohannes der erst geporn gottes vor aller creatur. Ecclesiastica am vierend zweyentzigen. Der erst geporn aller creatur. Ad colosenses am ersten. Der erst geporn der totte. Apocalypsis am ersten. Der erst geporn auf den totte. Colos. am ersten. Der erst geporn d' unckframen marie. Luc. ij. geniet ist. Der ist als ein erst gepornen sun. wie in dem petrogenen capitel geschriben steet. got gepfert. vñ vñ fünf lot oder groch. gelöset worden. als ein erst gepornen. Der mit vñ dem geschlechte lein warē. Vñ wider kauft. Es yne die bueser seiner mütter verkaufft haben. so ist er ine widerumb verkaufft worde. Wann Judas hat ine wid verkaufft d' bischoffe. vñ also ist er verkaufft vñ wider verkaufft worde vñ seinem vñdern. Das er vns. die wir ens vñb die wöllst der sünde. offi dem teufel verkauffen. etlöset vñ das selb. Das er also verkaufft ist worde. ist der ander artikel des allre gegenwurfs. Vñ ist die erst gepurt cristi bedeuert. bey der dreyzehenden figur. do die erst geporn kneblein. gepfert vñ abgelöset worde. Aber das verkauffen cristi. ist bedeuert

bey der verkauffung iosephs in der vierzehenden figur. welcher ioseph. der erst geporn iacobs oder israhels in der heiligen geschicht geachtet ist. mit nach ordnung der gepurt. wann also was er der allre. sunder nach freyheit des erbtzels vñ der würdigkeit. als das in dem fünften capitel des ersten büchs der tag gemeldet wirt. doch was er der erst geporn rachel. der fürderlichsten hauptframen iacobs. Darumb wirt cristiun gar eigentlich in ym bedeuert. als auch der heylig babst leo de pascale sacramento spricht. Cristus ist der. der in ioseph verkaufft. vñ in moysse verwickelt. oder eingemacht in das wasser gelegt ist worden.

In der fünfzehenden figur salbe vñ weiche d' heilig moyses auf gehauft. gotes sein bruder Aaron zu einem bischof vñ aarons sun zu priester. In d' weiche vñ salbung drey priestertlich würdigkeit cristi. als in d' salbung d' künig sein lömlich würdigkeit figur vñ bedeuert ist gewesen. Darumb ist er blöschlich auf d' augenlicht vñ höchst cristiun. Das also vil ist als der gesalbte. geniet. zu einem zeichen das also würdigkeit ym auff das höchst vñ blöschlich ist. Vñ gebort dñ figur zu dem erste artikel des zwelften gegenwurfs.

Elemente eines Gegenwurfs:

A: Beischrift zur Figur 13

A1: Darstellung der Figur

A2: Zugehörigkeit der Figur

A3: Bedeutung der Figur

B: Beischrift zur Figur 14

C: Gegenwurf 11

D: Artikel 1

E: Auslegung des 1. Artikels

F: Auslegung des 2. Artikels

G: Artikel 2

H: Bildauslegung beide Figuren

(I: Beischrift zur Figur 15 des folgenden Gegenwurfs)

2. Die Verteilung der Figuren auf die jeweiligen Artikel

Die Bildthemen der einzelnen Holzschnitte sind der besseren Übersicht wegen teils stichwortartig angegeben worden. Siehe daher auch das Verzeichnis der Schatzbehälter-Holzschnitte.

Fünfergruppe	Gegenwurf	1. Artikel	2. Artikel
I.			
	1	1. Figur: Ratschluss	1. Figur: Ratschluss
	2	2. Figur: Offenbarung	3. Figur: Engelsturz
	3	4. Figur: Erschaffung Evas	4. Figur: Sündenfall
	4	5. Figur: Verheißung an Abraham	6. Figur: Jakob vor dem Pharao
	5.1	7. Figur: Daniels Vision	8. Figur: Daniel in der Löwengrube
	5.2	9. Figur: Zacharias und Jesaja	9. Figur: Zacharias und Jesaja
II.			
	6	10. Figur: Opfertiere	11. Figur: Sündenbock
	7	10. Figur: Opfertiere	11. Figur: Schlachtung
	8	10. Figur: Opfertiere	12. Figur: Blutopfer
	9	10. Figur: Opfertiere	12. Figur: Brandopfer
	10	10. Figur: Opfertiere	12. Figur: Weihwasser
III.			
	11	13. Figur: Auslösung der Erstgeburt	14. Figur: Josephs Verkauf
	12	15. Figur: Moses salbt Aaron	16. Figur: Entehrung von Gesalbten
	13	17. Figur: Abraham und die 3 Männer	18. Figur: Abrahams Opfer
	14	19. Figur: Jephthas Heimkehr	20. Figur: Jephthas Opfer
	15	21. Figur: Samsons Taten	22. Figur: Samsons Opfer
IV.			
	16	23. Figur: Christi Sendung auf die Erde	24. Figur: Versuchte Steinigung Christi
	17	25. Figur: Verkündigung	26. Figur: Mahl mit den Zöllnern
	18	27. Figur: Abkehr vom Heil	28. Figur: Herodes u. d. Schriftgelehrten 29. Figur: Jakobus und Johannes
	19	30. Figur: Geburt Christi	31. Figur: Herodes und die hl. 3 Könige 32. Figur: Kindermord
V.			
	21	Whg. 25. Figur: Verkündigung	
	22	33. Figur: Beschneidung Christi 34. Figur: Taufe Christi	
	24	35. Figur: Darstellung Christi	
	25	36. Figur: Tempelreinigung	
VI.			
	28	37. Figur: Mannawunder 38. Figur: Quellwunder	
	29	39. Figur: Wunderheilungen	
VII.			
	32	40. Figur: Brotvermehrung	42. Figur: Versuchung Christi
	33	41. Figur: Weinwunder	42. Figur: Christus am Jakobs-Brunnen
	34	43. Figur: Jairus' Tochter 44. Figur: Auferweckung des Lazarus	45. Figur: Christus reißt den Tod an sich

VIII.			
	36	46. Figur: Fußwaschung Christi	
	36-40	47. Figur: Das Letzte Abendmahl	
IX.			
	42	48. Figur: Die Stillung des Seesturms	
	41	49. Figur: Christi Gang auf der See	
	42, 44	50. Figur: Tobias und Elias	
	42	51. Figur: Josuas Kampf	
	41-45		52. Figur: Christus am Ölberg
X.			
	47	53. Figur: Die Kinder Moses und Ismael	54. Figur: Verrat des Judas
	49	55. Figur: Befreiung Jojachins 56. Figur: Durchzug durch das Rote Meer	57. Figur: Gefangennahme Christi
	50	58. Figur: Aufruhr Korachs	59. Figur: Christus vor Kajaphas
XI.			
	51	60. Figur: Moses und Josua	61. Figur: Christus vor Pilatus
	53	62. Figur: Jüngstes Gericht	63. Figur: Verhör vor Pilatus
	54	64. Figur: Christus und die Ehebrecherin	
	55	Whg. 39. Figur: Wunderheilungen	
XII.			
	56-60		
XIII.			
	65		65. Figur: Heilung des Wassersüchtigen
	61-65	66. Figur: Tierallegorie	66. Figur: Tierallegorie
XIV.			
	66	67. Figur: Allegorische Zierung	68. Figur: Entkleidung Christi
	67	69. Figur: Geißelung der Ägypter	70. Figur: Geißelung Christi
	68	71. Figur: Die 24 Ältesten Whg. 46. Figur: Fußwaschung Christi	72. Figur: Verspottung Christi
	69		73. Figur: <i>Ecce homo</i>
	70		74. Figur: Urteil des Pilatus
XV.			
	71-75	Whg. 71. Figur: Die 24 Ältesten	
XVI.			
	76-80	75. Figur: Barmherziger Samariter 76. Figur: Barmherziger Samariter 77. Figur: Prozession mit Christus 78. Figur: Höllenfahrt Christi 79. Figur: Himmelfahrt Christi 80. Figur: Einzug Salomos	81. Figur: Kreuztragung Christi
XVII.			
	81-85	82. Figur: Herzallegorie 83. Figur: David und Abischag 84. Figur: Inthronisation Salomos 86. Figur: Fest Salomos	82. Figur: Herzallegorie Whg 68. Figur: Entkleidung Christi 85. Figur: Annagelung Christi 87. Figur: Kreuzigung Christi
XVIII. - XX			
	86-100		

3. Zu den Bedeutungen der Holzschnitte nach Stephan Fridolin

Die Nummern in der ersten Spalte geben die Figuren an, die Texte in der mittleren Spalte die entsprechenden Artikel, für welche die Figuren stehen, und die Ziffern in der dritten Spalte schließlich die Nummern der jeweiligen Artikel.

Figur	Artikel	Nummer
1	Von den Ehrungen mit der menschlichen Natur, einer Braut und Christi Selbstopfer	1
2	Gottvater offenbart den Engeln Christi Menschwerdung sowie dessen Verdienst des Leidens	2 I
3	Die bösen Engel verachten Christi Verdienst	2 II
4	Gott erschafft zur Erfüllung der Offenbarung den Menschen, Satan verdirbt ihn jedoch	3
5	Christus geht aus den Patriarchen hervor	4 I
6	Christus ist in den Patriarchen ein Vertriebener	4 II
7	Christus wird von den Propheten gelobt	5.1 I
8	Christus wird in den Propheten verleumdet	5.1 II
9	Der Gelobte wird in den Propheten verfolgt und getötet	5.2
10	Von Christi Präexistenz in den alttestamentlichen Opfertieren	6-10 I
11	Von Christi Präexistenz in den alttestamentlichen Opfern	6-7 II
12	Von Christi Präexistenz in den alttestamentlichen Opfern	8-10 II
13	Von Christi Würde der Erstgeburt	11 I
14	Die Erstgeburt wird verkauft	11 II
15	Von Christi priesterlicher und königlicher Würde	12 I
16	Christus wird in der Entehrung von Gesalbten gleichsam entehrt	12 II
17	Von Christi Würde als Patriarch	13 I
18	Vom patriarchischen Opfer	13 II
19	Von Christi Würde als Fürst	14 I
20	Christus opfert seine Jungfräulichkeit	14 II
21	Von Christi Würde als Nasiräer	15 I
22	Christus opfert sich zur Ehre Gottes und seines Volkes	15 II
23	Von der Untertänigkeit Christi	16 I
24	Christus wird der Hoffart bezichtigt	16 II
25	Von der Fleischwerdung des Christuslogos	17 I
26	Christus wird Fleischlichkeit vorgeworfen	17 II
27	Christus nimmt von den Juden menschlichen Natur an	18 I
28	Juden haben Christus nach seiner Geburt verraten	18 II
29	Juden haben Christus nach seiner Geburt verraten	18 II
30	Die räumliche und zeitliche Unendlichkeit wurde endlich	19/20 I
31	Die Endlichkeit sollte getötet werden	19 II
32	Die Endlichkeit sollte getötet und beengt werden	19/20 II
25/2	Von der reinen Empfängnis des Herrn	21 I
33	Der Gesetzgeber unterwirft sich den Gesetzen	22 I
34	Der Gesetzgeber unterwirft sich den Gesetzen	22 I
35	Der Schöpfer der Zeit unterwirft sich der Zeit	24 I
36	Christus ist der lebendige Tempel Gottes	25 I
37	Christus ist der wahre Ernährer	28 I

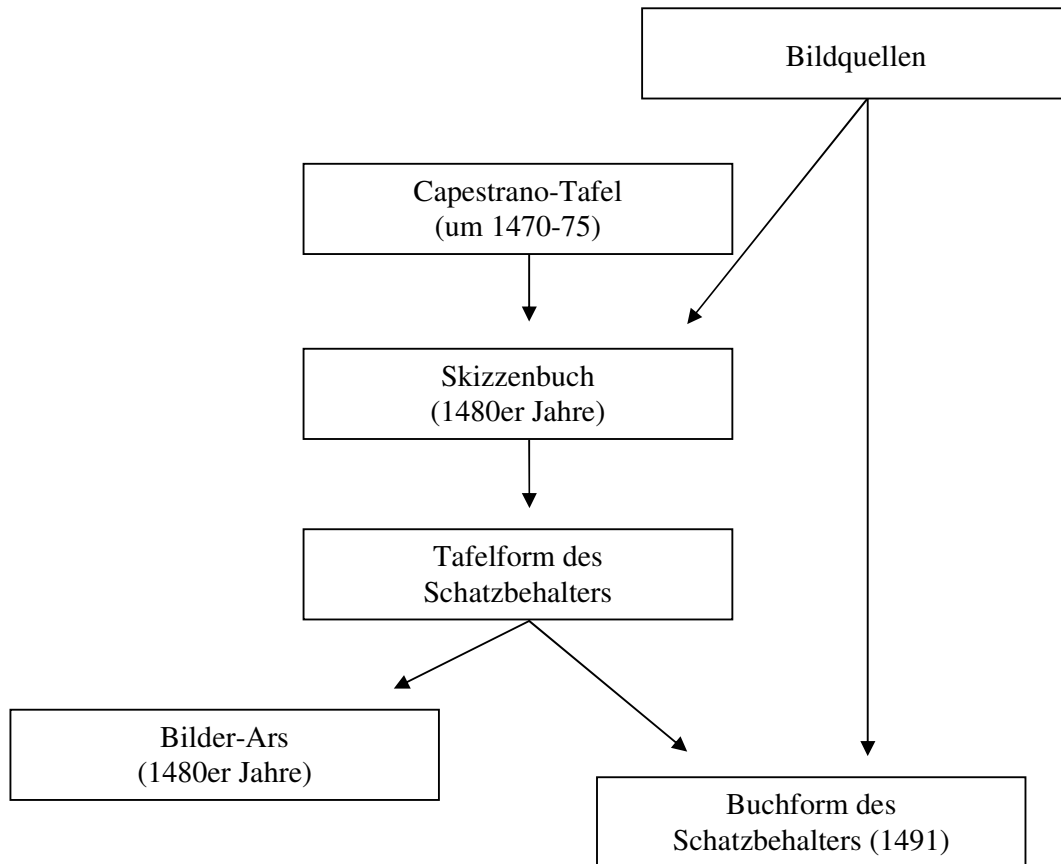
38	Christus ist der wahre Ernährer	28 I
39	Christus ist der Arzt von Leib und Seele	29 I
40	Christus ist das wahre Brot	32 I
41	Christus ist der lebendige Brunnen	33 I
42	Christus leidet Hunger und Durst	32/33 II
43	Christus ist das ewige Leben	34 I
44	Christus ist das ewige Leben	34 I
45	Christus nimmt den Tod auf sich und leidet Hitze und Kälte	34/35 II
46	Von der Demut Christi	36 I
47	Von der Liebe Christi	36-40 I
48	Von Christus als Sicherheit	42 I
49	Von Christus als Sicherheit und Allmacht	41/42 I
50	Von Christus als Sicherheit und Freude	42/44 I
51	Von Christus als Sicherheit	42 I
52	Von Christi Angst am Ölberg	41-45 II
53	Von der Treue Christi	47 I
54	Von Judas' Untreue	47 II
55	Christus befreit die Gefangenen	49 I
56	Christus befreit die Gefangenen	49 I
57	Von der Gefangennahme Christi	49 II
58	Christus ist der Erlöser der Bedrängten	50 I
59	Von der Bedrängnis Christi vor dem Hohen Rat	50 II
60	Von der Heiligkeit Christi	51 I
61	Von der Entehrung Christi	51 II
62	Christus ist der Weltenrichter	53 I
63	Christus wird vor Gericht verhört	53 II
64	Von der Milde Christi	54 I
39/2	Von den guten Taten Christi	55 I
65	Die Hoffärtigen verkehren die Wahrheit	65 II
66	Von der Zucht der Sitten Christi	61-65
67	Von der Zierung der menschlichen Natur	66 I
68	Von der Entkleidung Christi	66 II
69	Christus befreit sein Volk von den Geißlern	67 I
70	Von der Geißelung Christi	67 II
71	Von der unbegreiflichen Höhe der Würde Christi	68 I
46/2	Von der unbegreiflichen Höhe der Würde Christi	68 I
72	Von der Verspottung Christi	68 II
73	Die Zurschaustellung Christi	69 II
74	Vom wertlosen Leben Christi	70 II
71/2	Von Christi Würden als Majestät, Wahrheit, Allmacht, Weisheit und wohlige Rede	71-75 I
75	Vom Einführen in das himmlische Jerusalem	76-80 I
76	Vom Einführen in das himmlische Jerusalem	76-80 I
77	Vom Einführen in das himmlische Jerusalem	76-80 I
78	Vom Einführen in das himmlische Jerusalem	76-80 I
79	Vom Einführen in das himmlische Jerusalem	76-80 I
80	Vom Einführen in das himmlische Jerusalem	76-80 I
81	Von Christi Herausführen aus Jerusalem	76-80 II
82	Von Christi allgemeinen Leiden	81-85

83	Von Christi allgemeinen Leiden	81-85
68/2	Von Christi allgemeinen Leiden	81-85
84	Von Christi allgemeinen Leiden	81-85
85	Von Christi allgemeinen Leiden	81-85
86	Von Christi allgemeinen Leiden	81-85
87	Von Christi allgemeinen Leiden	81-85
88	Zur Wappnung und Zierung durch den Glauben	3. Buch

4. Übersicht der formal ähnlichen Darstellungen von Schatzbehalter, Capestrano-Tafel, Wolgemuts Skizzenbuch und Bilder-Ars

	Schatzbehalter	Capestrano-Tafel	Skizzenbuch	Bilder-Ars
Selbstentäußerung Christi	Figur 1		Abb. 5	Abb. 6
Offenbarung des Ratschlusses	Figur 2		Abb. 12	Abb. 13
Engelsturz	Figur 3		Abb. 20	
Erschaffung Evas und Sündenfall	Figur 4	Abb. 22, 23	Abb. 24, 25	Abb. 26
Abrahams Verheißung	Figur 5	Abb. 29		
Auslösung der Erstgeburt	Figur 13	Abb. 35		
Moses salbt Aaron	Figur 15	Abb. 38		
Jephtas Heimkehr	Figur 19	Abb. 42		
Sendung Christi auf die Erde	Figur 23		Abb. 45	
Christi Mahl mit den Zöllnern	Figur 26	Abb. 46		
Maiestas Domini / Kosmosscheibe	Figur 30	Abb. 53, 54		
Bethlehemitischer Kindermord	Figur 32		Abb. 56	
Gang über die See / Besessene	Figur 49	Abb. 63		
Verrat des Judas	Figur 54	Abb. 68	Abb. 69	
Tierallegorie	Figur 66	Abb. 73	Abb. 74	
Geißelung Israels	Figur 69	Abb. 75		
Geißelung Christi	Figur 70	Abb. 76		

5. Schematische Darstellung zur Genese des Schatzbehalters



Texte

1. Die Vorrede des 1. Buchs

„(i⁵)n der vorrede uber das buch des grossen gotweisen heyiligen bischofs und martres dionisij von dem hymelischen furstentumb spricht der groß lerer maister hugo de sancto victore: Das vil grossere erclerung der gothait gezaigt und bewisen werd in den sacramenten der gnade und in dem fleisch des worts und in seiner haimlichen bedeutlichen wurckung, den durch die naturlichen gestalt der ding. Dann dem menschen waren furgehalten zwayerlaij pildnus durch die er die unsichpernn ding mocht sehen. Nemlich ein pildnus der natur und ein pildnus der gnad. Nun die pildnus der natur was die gestalt dieser werlt. Aber die pildnus der genaden was die menschait des worts. Und in disen baijden pildnussen ward got gezaigt, aber nit in yn baiden verstanden. Dann wie wol die natur durch ire gestalt iren werckmaister zaiget, so mocht sie doch des schauers augen nit erleuchten. Aber die menschait des hailmachers ist gewesen ein ertzneij, durch die die plinden das liecht enpfingen und darzu ein lere, das die, die gesahen, die warhaijt erckneten; also hat sie vor (vorher, d. Verf.) erleuchtet und darnach gezaiget. Die natur mocht zaigen, aber nit erleuchten, dann nachdem sie zu der dienstperkait beschaffen was, so zaiget sie iren schopfer, diss was aber ein fremde gleichnu (Abbild; d. Verf.) gegen der ubertreffenden herschenden maiestat. Und mocht yn allen disen dingen nit offenbare erclerung finden. Wann sie (die Natur; d. Verf.) was auch nit gesund, das sie vast klar wer in der schawung, dann sie het nit ebenpild, die durch die genad geformiert wurden zu gesunthait des ynneren gesichtes. Und merck, was er furbas spricht, wann es ist ein bewerbung deß billichen namens des nachvolgenden buchs, das der schatzbehalter oder schrein der waren reichthummer der ewigen seligkait genennt wirt, darumb das (hier: weil, d. Verf.) es von diser archen der weyhait und schatzbehalter sagt, von dem dieser lerer furbas spricht: Sie westen auch nit die archen der weyhait und den behalter des schetz, das fleisch des ewigen worts in der menschhait iesu. Darumb haben sie gerirret und seind verschwunden, da sie sich mit dem gemt schwingen wollten uber die ding, die sie zuerkennen enpfangen hetten. Unnd da sie yn yr wonen tasteten nach den dingen die sie nit sehen mochten, da sind sie plind gefunden worden, die da mainaten, das sie gesehen. Dann billich was das, das die in den hochsten dingen geschendt wurden, die sich von der erkenntnus der unntersten ding uberhuben. Und das die, die demutigkait des glaubens in den tod des hailmachers verachteten, sich seiner höhe verwunderten in erkentnus des schopfers. ¶ In disen wortten zaigt maister hugo vorenant den unnterschaid der erkentnus, die die werltweisen maister nach menschlicher vernunfft haben gehabt, und der erkentnus, die die cristglaubigen durch den glauben und auß gütlicher genad haben. In welchen Worten er zuverstn geben wil, das die weyhait der naturlichen maister (Naturkundigen; d. Verf.) tunczell, zweifelich, eytel, lughenhaftig, irrig, verplendend und schendend ist gewesen. Und hinwiderumb, das die weishait der glaubigen durch die genad christi, in den sie glauben, lauter, clar, gewiß, fruchtber, nutz, wahrhafftig, rechtfurend, erleuchtend, erenreich und seligmachend ist. Wann solche christenliche erkantnus helt in yr die waren archen gotlicher weishait und den schrein der schetz aller genaden, das dann ist die menschait unsers herren iesu christi.“¹⁶⁹¹

¹⁶⁹¹ Fol. a2. Siehe auch Hugonis de S. Victore expositio in hierarchiam coelestem S. Dionysii Areopagitae, lib. I, in: PL 175, Sp. 923-926.

2. Die Vorrede des 2. Buchs

„(I) ¹⁶⁹² *Hie faht sich an der ander unnd fürderlichst teyl diss Buchs. Der ander und fürderlichst teil diss büchleyns, daz die hundert gegenwürff des heilsamen leidens unsers behalters und seligmachers ynnhelt, die darumb gegenwürff genent werden, das ye zwen widerwertig artickel gegeneinander gesetzt und geordnet sein, (II) auff das, dz ye einer gegen den andern gehalten und betrachtet dester mer leuchte, grösser erschein, pas erkennt, tieffer zu hertzen genomen werd, mer zu andacht und danckperkeit beweg und also dem menschen, der sich darynn ubt, mer frucht und seligkeit bringe; (III) und ist zewissen, das die entlich meinung diser ordnung des leidens cristi gegen seiner wirdigkeit oder tugent oder diser beyder also gesetzt ist nit allein, dz man sie betracht, sunder auch und mer darumb, das man wisse, gott, den herren, darbey antzeruffen und im dieselben gegenwürff (das das, das man von gott begert und bitt, dester eer durch das verdienen cristi erworben werden müge) fürzehalten unnd zeopfern, dann unser herr ihesus cristus hat in der letzten nacht seines tötlichenn lebens, als er von dieser werlt wolt scheidenn, verheissen, was in seinem namen der mensch den vatter bitten würd, das würd er thun, als sant Johannes in dem vierzehenden und sechzehenden capitel schreibt, und wenn wir got, dem vatter, das verdienen cristi fürhalten, So bitten wir den vatter, das er uns das umb des verdiensts willen seins suns geben wolle, des wir unsers verdiensts halben nit würdig sein zeempfangen.*

(IV) *Es ist auch zewissen, das ettlich gegenwürff von pildwerck figuren haben, (IV a) umb der layen willen, für die diss büchlein allermaist entworffen ist, auff das, das die, die sunst nit geschriffte oder pücher haben, sich desterbas behelffen mügen in der verstentnus und behaltung dieser gegenwürff durch die auslegung und einpildung sollicher figuren. (IV b) Untterweilen hat ein gantzer gegenwürff allein ein figur, untterweyle hat ein yeglicher artickel ein sundere figur. Vil gegenwürff haben keyne, wann sie sein zu geistlich und in figuren nit wol erfintlich, untterweil dient ein figur zu vil gegenwürffen oder zu mer dann einem, als denn die ding dieser materi in dem puch erscheinen und sich selbs zeerkennen geben. ¶ (V) Auch ist zewissenn, das ettlich gegenwürff sollich artickel besunder von den ersten artickeln haben, die in inen selbst volkomen gegenwürff beschliessen, und also sein ettlich gegenwürff zwifeltig oder manigveltig, und die ersten artickel treffen die wirdigkeit oder tugent cristi oder sie beyde an, die andern das leiden, als dann diese ding yn dem ersten teil gemeldet sein worden.*“¹⁶⁹³

3. Der Einsatz imaginärer Fingerringe als Erinnerungszeichen

„Darnach so pild dir in deiner gedechtnus gleich als guldine reyfflein oder fingerlein (d. h. Fingerring; d. Verf.) an ein yeglichs glidlein und in dieselben fingerlein nach der pildung setz die nachfolgenden fünff gegenwürff, nemlich die ailftenn in den raiff, den du pilden magst zwischen dem anfang des daumens und der linien, die in der hand umb die wurtzel des dawmens geet (d. h. Handballen; d. Verf.), die andern vier als den zwelften, dreyzehenden, viertzehenden, funfzehenden setz in die vier finger nacheinander als oben in den glidlein gesetzt ist. ¶ Und möchtest da pilden gleich als du an einem yeglichen glidlein ein fingerlein, in einem yeglichenn fingerlein einen edeln stein, in einem yeglichen stein die figur, die dir denselben gegenwurf antwort und beschleusset, gleich als eine petschaft gegraben hettest. Als in dem ersten fingerlein des dawmens Wie ioseph der patriarch von seinen prüdern auss der

¹⁶⁹² Die römischen Zahlen in Klammern stammen vom Verfasser der vorliegenden Arbeit und sollen dem Leser zur Orientierung in den Kapiteln mit der Hauptgliederungsnummer 2 dienen.

¹⁶⁹³ Fol. f4 v.

cistern gezogen und den ysmaheliten verkaufft ward. In dem andern fingerlein wie Aaron von seinem pruder moyse zu einem bischoff gesalbet unnd geweiht ward. In dem stein des dritten fingerleins wie abraham seinen sun ysaac auff den alter opfern will. In dem vierden wie der hertzog iepte sein einig tochter will opfern. In dem fünfften wie sampson das haus, in dem die palastiner die heiden gesamlet waren, er nider wirfft. Unnd desgleichen möchte ich in alle fingerlein figuren oder zeichen setzenn den, die in solher einpildung lust hetten, durch welhe zeichen der mensch der gegenwürff, die dardurch bedeut weren, erinnert würd. So aber derselben, den damit wol were, vielleicht wenig sind, das denn die andern, den dz nit eingeet, nit ein verdriess haben, so laß ich das ansteen.“¹⁶⁹⁴

4. Der 11. Gegenwurf: „Alle wirdigkeit hat cristum bedeut“

„Die eilfte gegensetzung ist von der wirdigkeit cristi als er der erstgeporn ist. Der erst gegenwurf¹⁶⁹⁵: der herr iesus cristus, der der erstgeporn gottes vor aller creatur, Ecclesiastici am vierundzweintzigsten¹⁶⁹⁶, der erstgeporn aller creatur, Ad colosenses am ersten¹⁶⁹⁷, der erst geporen der toten, Apocalipsis am ersten¹⁶⁹⁸, der erstgeporn auss den toten, Coloß am ersten¹⁶⁹⁹. Der erstgeporn der junckfrawen marie, Luce ii¹⁷⁰⁰, genennt ist, der ist als ein erst geporner sun, wie in dem yetzgenanten capitel¹⁷⁰¹ geschriben steet, got geopfert und umb fünff lot oder grosch gelöset worden als ein erstgeporner, der nit von dem geschlecht levi were. Und wider dasselb, dz yne die briester seiner muter verkaufft haben, so ist er ine widerumb verkaufft worden. Wann Judas hat ine wider verkaufft den bischoffen; und also ist er verkaufft und wider verkaufft worden von seinenn brüdern, das er uns, die wir uns umb die wollust der sünde offft dem teufel verkauffen, erlösete und dasselb, das er also verkaufft ist worden, ist der ander artickel des aylften gegenwurfs. Und ist die erst gepurt cristi bedeutet bey der dreyzehenden figur, do die erst gepornen kneblein geopfert und abgelöset werden. Aber das verkauffen cristi ist bedeutet bey der verkauffung iosephs in der vierzehenden figur, welcher ioseph der erst geporn iacobs oder israhels in der heiligen geschriff geachtet ist, nit nach ordnung der gepurt, wann also was er der ailft, sunder nach freyheit des erbteyls und der wirdigkeit als das in dem fünften capitel dess ersten buchs der tag¹⁷⁰² gemeldt wirt, doch was er der erstgeporn rachel, der fürderlichsten haußfrawen iacobs. Darumb wirt cristus gar eigentlich in ym bedeutet als auch der heylig babst leo de pascali sacramento¹⁷⁰³ spricht: Cristus ist der, der yn ioseph verkaufft und in moyse verwickelt oder eingemacht in das wasser gelegt ist worden.“¹⁷⁰⁴

¹⁶⁹⁴ Fol. e4 va-e5rb.

¹⁶⁹⁵ Müsste eigentlich Artikel heißen.

¹⁶⁹⁶ Sir 24,9.

¹⁶⁹⁷ Kol 1,15.

¹⁶⁹⁸ Offb 1,5.

¹⁶⁹⁹ Kol 1,18.

¹⁷⁰⁰ Lk 2,7.

¹⁷⁰¹ Lk 2,23. Die Auslösung aber in Num 3,12.46-48.

¹⁷⁰² 1 Chr 5,1.

¹⁷⁰³ Vgl. PL 54, Sp. 493.

¹⁷⁰⁴ Fol. i1 r. Siehe auch Tafel 1, mit dem 11. Gegenwurf.

5. Die Zeugen der Kostbarkeit von Christi Leiden

„[D³] Er funfte zeug ist der heilig prophet moyses, der figürlich Inn bedeutnus des gesetzes¹⁷⁰⁵ des leidens Christi begeret und dass gottes schatz geheissen hat, da er für got den herren nyder fiel auff die erden mit seinem bruder aaron und sprach: herr gott, hör das geschray diss volkes und thu yne auff deinen schatz, den prunnen des lebendigen wassers, das sy gesetigt werden und ir murmeln auffhöre. Got, der herr, hieß die gerten, die vor seinem angesiht was, nemen und vor dem volck mit den felsen reden, so wurd er wasser geben. Moyses namm die gerten und samelt das volck für den felsen und redet, als ob er zweyfelt (yres ungelaubens und mutwillen halben)¹⁷⁰⁶, und hub auff sein hand und schlug zweymal an den felsen, do gieng uberflüssigklich wasser darauß.¹⁷⁰⁷ ¶ Hie merck das sacrament des leidens christi; der fels ist christus. Als sant paulus spricht yn der ersten epistel zu den Corinthiern in den zehenden capitel.¹⁷⁰⁸ Moyses die iudischeit oder auch das gesetz, Aaron die priesterschaft der iuden, die gert das heylig creutz. Das schlahen das creutzigen, das wasser die genad des sacramentz. Moyses, das ist die alten, die richter der iuden, die lerer des gesetzes. Aaron, die bischoff, haben den felsen christum mit der gerten des creutzes geschlagen und gepeiniget und vor dem volk mit strachen gemartert und verwundt in dem leben und mit dem sper, nachdem als er gestorben was; das hat Aaron gethan, das ist die bischoff, und die lerer des volkes und die regirer mitt moyse, das ist mit dem gesetz, wann sie sprachen, wir haben ein gesetz und nach dem gesetz sol er sterben etc.¹⁷⁰⁹, und die zweymal bedeynten in dem leben und in dem tod, da wasser und plut von christo miltlich geflossen ist; da ist der schatz geöffnet worden, als moyses begert, nach dem als er die heiligen propheten, patriarchen und gerechten bedeytet. Er thet eß aber selber, das er denn schatz öffnet durch die schleg an den felsenn, nach dem als er die iüdischheit bedeytet. Aber als er zweyfelt unnd verwurckt durch dasselb, das er nit in das gelobt land kam¹⁷¹⁰, so bedeytet er die iüdischait die umb yrs ungelaubens willen von dem eingang in das himelreich gehindert ist worden. Lise auch die gloß und die andern außlegung über das zwaintzigist capitel des buchs der zal, da findest du die auslegung, auß der diese gezogen ist.¹⁷¹¹ Doch alß moyses seins zweifels halben die ungelaubigen iuden, die nit yn dass reich der himel komen, bedeyt hat, also ist er groß in dem reich gottes worden, darumb das er groß von den leiden christi gehalten hat und so groß, das er alle ere, frewd, wollust und reichthümer dieser werlt umb des willen, das er des verdienens desselben leidens christi theilhaftig werden möcht, ubergeben hat. Also bezeuget er mit den wercken die kostparlichkeit desselben schatz des leidens christi, wenn er auch die obgemelten red nit gesprochen hett, die wir in unsern biblien finden und an dem freitage

¹⁷⁰⁵ Weiter unten im Zitat wird aus der Versparaphrase Joh 19,7 klar, dass Fridolin an den dort angespielten Vers Lev 24,16 gedacht hat: „Wer den Namen des Herrn schmäh, wird mit dem Tod bestraft; die ganze Gemeinde soll ihn steinigen. Der Fremde muß ebenso wie der Einheimische getötet werden, wenn er den Gottesnamen schmäh.“

¹⁷⁰⁶ Num 20,10: „Hört, ihr Meuterer, können wir euch wohl aus diesem Felsen Wasser fließen lassen?“

¹⁷⁰⁷ Vgl. Num 20,6-11. Das Flehen „herr gott, hör das geschray diss volkes und thu yne auff deinen schatz, den prunnen des lebendigen wassers, das sy gesetigt werden und ir murmeln auffhöre“ überliefern nur einige Bibeln. So etwa die Straßburger von 1480. Dort heißt es nach „*corruerunt proni in terram*“ in Num 20,6:

„*clamaveruntque ad deum atque dixerunt: Domine deus audi clamorem populi huius et aperi eis thesaurum tuum fontem aquae vivae ut satiati cesset murmutatio eorum*“; siehe dazu den Reprint von Froehlich/Gibson 1992. Diesen Vers findet man auch in der Lesung zum Freitag nach dem dritten Fastensonntag im „*Proprium Missarum de Tempore*“ wie Fridolin noch angeben wird; vgl. Schott 1941, S. 203.

¹⁷⁰⁸ 1 Kor 10,4.

¹⁷⁰⁹ Joh 19,7.

¹⁷¹⁰ Num 20, 12.

¹⁷¹¹ In der Glosse zu den Worten „*Quia non credidistis*“ aus Num 20,12 bedeutet Moses das jüdische Volk: „*Hic moyses iudaicum populum significat*.“; siehe dazu den Reprint der „*Biblia cum Glossa ordinaria*“ von Froehlich/Gibson 1992.

mitten in der vasten in der epistel lesen¹⁷¹²; und das du das clerlicher wissest nit alleyn nach dem gaystlichen synn, der den glauben antrifft, sunder auch nach dem puchstaben offenbarlich, so hör, was die heylig geschrift setzt Ad hebreos in dem ailften capittel¹⁷¹³. Durch den glauben hat moyses, da er groß ist worden, gelaugnet, das er des konigs pharaonis tochter sun wer, unnd hat mer erwelt. Das er mit dem volck gottes gepeinigt wurd, dann das er freud oder wollust zeitlicher sund het; unnd hat das laster christi für grosser reichtümer gehalten denn den schatz der von egipten land, wann er sahe yn die wydergeltung. Sihst du, waß die geschrift spricht, das er dass laster oder die auffhebung christi und sein leiden für grösser reichtümer geachtet hab, dann den schatz der egipcier, die zu den zeitten uber alle iuden herscheten. Also ist er mir der funfte zeug und billich der funft, wann durch sein funf bucher alle bezeuget er die unaussprechlichen kostparlichkeit des leidens christi. Als Rabanus setzt von dem lob des creutzes in der ailften figur¹⁷¹⁴. Da er die funf pücher moysi yn die figur desselben creutzes setzet mit solchen versen oben an: *Te genesis crux alma beat tua munera laudat*. Zu der rechten hant¹⁷¹⁵: *Exodus atque canit transitus carmen amore*. ¶ In der mitte: ¶ *Juro*¹⁷¹⁶ *sacerdotis leviticus optime psallit*. ¶ Zu der linken seitten: ¶ *Ast numerus cantat magnalia mira triumphi*. ¶ Unten: ¶ *Nam deuteronium*¹⁷¹⁷ *renovantis gaudia dicit*. ¶ Und in der außlegung derselben figur erzelt derselb Rabanus. Wie manigveltigklich das creutz und das leiden christi in den selben büchern bedeutet ist, dass ich (Lenge der vorred zu meiden) hie ansteen laß. „¹⁷¹⁸

6. Das Reinigungswasser

„Hie wirt die figur (12; d. Verf.), die in dem nachfolgenden zehenden gegenwurff von dem weyhwasser der alten ee beschlossen ist, außgelegt. Aber es was auch gepotten¹⁷¹⁹, dz man in den flammen des feuers, mit dem man die schönen kue (die vollkomen, on alle mackel und nie unnter dem ioch gewesen solt sein¹⁷²⁰) verprennen¹⁷²¹ solt, cedarholtz, ysopen und feuerrot tuch¹⁷²² solt werfen¹⁷²³ und von der aschen der kue einn weihwasser machenn. Wann ein reiner man solt die aschen auffheben und man solt sie in einer reinen statt ausserhalb menschlicher wonung behalten zu hut unnd zu reinigung aller menigclichs (jedermann)¹⁷²⁴. Unnd wenn eins ettwas unreins angerüret het, dardurch es unrein¹⁷²⁵ unnd des eingangs der kirchen unwirdig was worden¹⁷²⁶, so solt ein rein man von derselben aschen einn wenig in ein unreines feßlein tun und frisch lauter wasser

¹⁷¹² Gemeint ist Mose Flehen an Gott, seinen Schatz, den Brunnen des lebendigen Wassers zu öffnen (Num 20,6). Dieser Vers wird zwar wie oben dargelegt im Messbuch und in einigen Bibeln angeführt, ist jedoch apokryph und damit von Stephan Fridolin zu recht beanstandet; siehe auch Seebass 2002, S. 269, Vers 6.

¹⁷¹³ Hebr 11,24-26.

¹⁷¹⁴ Hrabanus 1973, Bd. 1, fol. XI; Bd. 2, S. 16: Die fünf Bücher Mose bilden, dargestellt in fünf Quadraten, die Form des Kreuzes. Ferrari 1999, S. 377, Fig. 11.

¹⁷¹⁵ Die Angaben sind heraldisch zu verstehen.

¹⁷¹⁶ Bei Hrabanus heißt es „jura“.

¹⁷¹⁷ Bei Hrabanus heißt es „deuteronium“.

¹⁷¹⁸ Fol. a6 r-v.

¹⁷¹⁹ Num 19,2.

¹⁷²⁰ Num 19,2.

¹⁷²¹ Num 19,5.

¹⁷²² Num 19,6: „*lignum quoque cedrinum et hysopum coccumque bis tinctum sacerdos mittet in flammam quae vaccam vorat*“. In der Einheitsbibel ist nur von Karmesin die Rede. In Hebr 9,19 von roter Wolle.

¹⁷²³ Num 19,6.

¹⁷²⁴ Num 19,9.

¹⁷²⁵ Num 19,11.14.16.

¹⁷²⁶ Wohl Anspielung auf Num 19,13.

daruber giessen¹⁷²⁷ und ysopen darein tuncken und den unreinen besprengen¹⁷²⁸ an dem dritten und an dem sibenden tag, so würd er gereinigt¹⁷²⁹ und des eingangs in die kirchen wirdig. Diese ku bedeut die rainen menscheit unsers herren der plödigkeit halben, auß der er hat gehabt, das er tötlich was und sterben mocht. Die selb plödigkeit ist bey dem bedeut worden, das man ein ku und nit einen stier name, als augustinus und die glos¹⁷³⁰ auslegen uber das buch der zal am neunzehenden capitel. Darumb, wer von den gelerten die auslegung gantz haben well, der such sie da selbst; das sey hie genug gesagt, das bey der verprennung zu pulver das leiden cristi bedeut ist gewesen, allermeist deßhalben, das die iuden begerten seinen namen, seine gedechtnus und seine ere und den gelauben in ine außzetilgen. Aber ein reiner mensch, das ist ein andechtiger cristen (Als sant augustin und sand gregorius¹⁷³¹ außlegen) fasset sie auff und behelt sie in einer reinen statt, wann die uberbleibung des leidens cristi und das verdienen seins sterbens und sein lob, sein gedechtnus liset er zusammen und behelt sie in einem glaubigen andechtigen hertzen yn grosser wirde. Gregorius sprichet: die ku verprennet der priester, aber ein reiner man fasset die aschenn auff.¹⁷³² Wann der iud hat die plödigkeit des herren getödtet. Aber der andechtig cristen mensch versteet sein hohe subtile sacrament und heimliche bedeutus.¹⁷³³ Welhe subtile sacrament den reinen hertzen der heiden, die von der heidenschafft in den cristen glauben komen, verlihen werden und in ein hut und bewarung des gemütes verwandelt. Darumb spricht die geschriff, dz man sie ausserhalb der zelten und der iüdischen haltung oder gewonheit an ein allerreineste statt schüten süll, das sie aller meniglichen zu einer hut seyen. Wann denn so behüten wir diese aschen fürsichtiglich zu unsrer hut oder bewarung, so wir fleyssichlich betrachten, das unser erlöser für unser missetat gelitten hat. So wir wegen, was er den guten widergelten wird, das er für die bösen hat wollen sterben, so wir wegen, was wir seiner genad schuldig sind, das wir nun zu der gerechtigkeit seins gelaubens gepracht sein, das wir fürsprechung oder untterkomung seines todes empfangen haben, do wir noch in der ungerechtigkeit gelegen sind. Das setzt die glos¹⁷³⁴ uber das neuzehend capitel deß buchs der zal, anch welher glos wir auch alles das, das wir hohes durch die schawung enpfinden oder versteen, das wir auss senfftmütigkeit der demütigkeit tun, was wir durch inbrunstigkeit der liebe beweisen, das sollenn wir alles mit dem plut des leidens cristi erben und alles das, das in uns ist, soll yme von dem es ist, nachvolgen. Wann ausserhalb der nachvolgung des leidens cristi ist unser ubung mer untugent dann tugent. Diß spricht sant Gregorius¹⁷³⁵ und legt unns damit auss, was das Cedarholtz, der ysopp und das rot tuch bedeut¹⁷³⁶. Wann er spricht, das bey der haut und bey dem fleisch der ku die eussere würckung christi bedeut ist. Bey dem plut die subtile ynnere krafft christi, die sein eussere werck lebendig macht. Durch den mist¹⁷³⁷ die müde, der hunger, der durst, die forcht des todes und dergleichen, was das gewesen ist, das er auss menschlicher plödigkeit hat wollen leidenn; das alles yn im als ein mist hinzewerffenn was, das verstee yn seiner urstende; was es hinzelegenn, was auss plödigkeit was, unnd was durch das feur zuverprennen, das ist nach dem liecht der warheit und nach dem feure der liebe des

¹⁷²⁷ Num 19,17.

¹⁷²⁸ Num 19,18.

¹⁷²⁹ Num 19,19.

¹⁷³⁰ Siehe die *Glossa ordinaria* in: PL 113, Sp. 409, Vers 1.

¹⁷³¹ Siehe die *Glossa ordinaria* in: PL 113, Sp. 413, Vers 9.

¹⁷³² „Et vaccam quam sacerdos combussit, ejus cineres vir mundus colligit.“; dazu PL 79, Sp. 769.

¹⁷³³ „Quia infirmitatem Domini, quam Judaicus populus in morte mactavit, ejus subtilissima mysteria populus gentilis intelligit.“; siehe dazu die *Glossa ordinaria* in: PL 113, Sp. 413, Vers 9.

¹⁷³⁴ Siehe die *Glossa ordinaria* in: PL 113, Sp. 413, Vers 9.

¹⁷³⁵ Siehe die *Glossa ordinaria* in: PL 113, Sp. 411-412, Vers 5.

¹⁷³⁶ Vgl. PL 79, Sp. 767.

¹⁷³⁷ In Vulgata 1965 heißt es in Num 19,5: „conbureturque eam cunctis videntibus tam pelle et carnibus eius quam sanguine et fimo flammae traditis“. Statt des „Mistes“ findet man in der ökumenischen Übersetzung „Mageninhalt“.

heiligen geists zebetrachten und zeversteenn. Als gregorius maynt, wann als er auch spricht: Er soll uns sovil werder sein, sovil er unwirdigere ding für und gelitten hat. ¶ Sant Augustin¹⁷³⁸ hat das subtil außgelegt, das das alles solt verprent werdenn. Das ist nit alleyn die tötlich substantz des leibs cristi, die bei dem plut, fleysch unnd der hawt bedewtet ist. Sonder auch der mist, dz ist die schmahhait, das laster, die schand, die pein und desgleichen, die bey dem myst bedeut sein, sollten in seiner urstende in lob, ere unnd glori verandert werden, und die glori und clarheit ist bey dem flammen des feurs bedeut gewesen. Darumb solt man cedarholtz und ysopen, die gar wol riechen, in die flammen werffen. Und cederholtz bedeut die höhe der gotheit cristi, ysop bedeut die demütigkeit der menschheit, die solt man in das feuer werffen, darinne man die ku verprant zu einer bedeutung, das der gestanck solt zu einem süssen geruch werden; dz ist die schand des leidens und des creutzs cristi, dardurch die iuden unsern herren verleumen unnd schenden wollten, das solt in gross ere und dancksagung verwandelt werden. ¶ Also bedeut der ceder auch die hofnung, der ysop den glauben, das feuerrot tuch die liebe, und es solt zweymal geferbet sein zu einer bedeutung der zwifeltigen liebe zu got und zum menschen, wann die dreu ding sullen wir in das leiden cristi werffen etc¹⁷³⁹. ¶ Item bei dem cederholtz, dz uber ander holtz hoh ist, sol man die höhe der schawung mit der verharrung versteenn, bey den ysopen die demütigkeit der senftmütigkeit, die wir in dz leiden cristi opfern und mengen sollen, als gregorius¹⁷⁴⁰ spricht. Man sol auch (als aber der selb Gregorius¹⁷⁴¹ spricht) rottes tuch zweymal geferbt in das feur werffen, das ist die lieb, die uns bewegt, got und den nechsten lieb zehaben in das leiden cristi. Welhe lieb (Merck eben, waß hie der heilig Gregorius spricht zu einer bewerung der meinung diß gantzen püchleins) uns zwingen sol stetiglich, zebetrachten und zeschawen das leiden unsers herren, das man darinn lerne, die rechten werck, die man thun sol. Diß spricht Gregorius. Bey dem roten tuch versteet auch ysidorus¹⁷⁴² das plut cristi, durch das wir an leib und an sel gereinigt werden. Bey dem ceder den glauben des creutzs cristi, das laß ich hie austenn.“¹⁷⁴³

7. „Warumb unser herr in den osterlichen zeytten hab wollen geopfert werden.“

„(U)Nd darumb wolt der herr an dem selben tag, auff den die ostern gefallen waß, geopfert und getöt werden, das der schatt zum liecht, das zeichenn zum zeichneten, der puchstab zum geist, das fleischlich geistlich, die figur zu der warheit würd; das ist sovil geredt, das das bedeutlich osterlemblin verwandelt würd in dz war osterlemblin, das cristus ist, als man in dem ampt der heiligen messe in der österlichen prefacion¹⁷⁴⁴ singt; und auch der babst leo spricht yn einer predig¹⁷⁴⁵, das das österlich hohzeit oder sacrament new und alt, zeitlich und ewig, zerstörllich und unverwesentlich, tötlich unnd untötlich ist. Alt nach dem gesetz der iuden zerechnen. Aber new nach dem wort, das ist nach christo zerechnenn, der das wort des vaters ist, durch das er alle ding gesprochen und sprechend, das ist geperend und ursprung gebend

¹⁷³⁸ Siehe die *Glossa ordinaria* in: PL 113, Sp. 411, Vers 5.

¹⁷³⁹ Siehe die *Glossa ordinaria* in: PL 113, Sp. 412, Vers 6.

¹⁷⁴⁰ Vgl. PL 79, Sp. 767.

¹⁷⁴¹ Siehe die *Glossa ordinaria* in: PL 113, Sp. 412, Vers 6.

¹⁷⁴² Siehe die *Glossa ordinaria* in: PL 113, Sp. 412, Vers 6.

¹⁷⁴³ Fol. e3 vb-e4 vb.

¹⁷⁴⁴ Siehe dazu Schott 1941, S. 428.

¹⁷⁴⁵ Die Quellenangabe ist gegenüber den anderen relativ ungenau. Gemeint ist die 7. Predigt „In Dominica Palmarum“, die Leo dem Großen zugeschrieben wird. Aus dem ersten Kapitel zitiert Fridolin: „...sit novum ac vetus, temporale et aeternum, corruptibile et incorruptibile, mortale et immortale paschale mysterium. Vetus quidem secundum legem, novum autem secundum verbum: temporale per exemplum, aeternum per gratiam; corruptibile per victimam pecudis, incorruptibile propter Domini vitam: mortale propter sepulturam, immortale propter resurrectionem.“; siehe dazu *Sermones S. Leoni Magno attributi* in: PL 54, Sp. 493.

beschaffen hat. Das österlich fest oder zeichen ist zeitlich durch das ebenpilde und durch die figur oder bedeutung und ist auch ewig durch die genad und durch die genadenreichen würckung des leidens cristi. Wann die genad der verzeihung der sünd, der erlösung von den peinen der hell und von dem gewalt des teufels, der erlangung der waren seligkeit und desgleichen bleibt ewiglich. Furbas spricht er: Es ist zerstörlich durch das opfer des vihs, des lembleins, das man priet und ass. Aber es ist unverwesentlich umb des lebenns willen unsers herren. Dann der herr ist also gestorben, nit das der tod den herren in seine gewalt precht, das der herr tod belibe unnd faulet oder würd verwesen nach dem leib und belib in der hell nach der sele, sunder er ist also gestorben, das er den tod töttet, als in dem püchlein Osee am dreyzehenden capitel¹⁷⁴⁶ geschriben steet. Von dem gewalt des todes wird ich sie ledig machen. Von dem tod wird ich sie erlösen. O tod, ich wird dein tod werden. O hell, ich wird dein pysse werden. Nun, was ist den tod tötten anders, dann das leben erquickern, des tods tod ist des lebens leben. Darumb hat das wesentlich ewig leben, das nit sterben mag, den tod auffgenommen, das der tod von dem leben überwunden und vertzeret würd. Darumb spricht furbas der Babst leo, das das österlich sacrament töttlich ist umb der begrebtus willen des herren, untötlich umb seiner urstend willen etc. Kürztlich die meinung sannt Leons des babstes ist, das die alt ostern verwandelt ist worden in die newen und hat dieselben bedeut unnd die new hat die alten volbracht und geendet. Und was in der alten ee oder ostern ist beschehen, das ist ein figur, bedeutung und antzeigung gewesen, was in der newen beschehen solt. So nun von der alten gesprochen ist, dz man ir gedencken solt. Noch vil mer sol man das von dieser newen versteen. Wann untter yenen ostern ist sunderlich diese entlich gemeint worden, als zu der und umb der willen yene gepotten und geordnet ist gewesen. Also lerne untter der altenn ostern die newen versteen, untter der iüdischen die cristenlichen, untter der zeitlichen die ewigen, untter den fleischlichen die geistlichen, untter der ostern die von dem lemblein und von dem ungeseuerten prot was die ostern, die von dem geopferten und erstanden cristo und von seinem heiligen fronleichnam als von dem süssenn prot, das von den himel herab ist. Und desgleichen lerne auch in andern dingen bey den alten geschichten die neuen versteen, so wirt dir der eingang der verstentnus der heiligen geschriff eins grossen teils geöffnet. Bey moysen solt du cristum versteen, nach dem als er uns von dem gewalt des pösen feinds ledig gemacht hat. Als moyses die kinder israhel von pharaons gewalt ledig gemachet. Versteet bey dem osterlemblein cristum, nach dem als er für unns an dem creutz geopfert und geleich als von einem spyse durch das feur des schmerzens und der engstlichen pein gepraten ist worden. Als man singt in dem österlichen Ympnus. Versteet bey der besprengung des plutes das bluttvergiessenn cristi. Bey den pfosten und der ubertür, die man mit dem plut des lembleins oder mer mit ysopen oder yspen, di man in das blut tuncket, besprengen solt, versteet die kreft deiner sel, als die gedechnus, die verstentnus und den willen. In den allen das blut cristi und sein leyden unnd die marter des creutzs scheinen sol.¹⁷⁴⁷

¹⁷⁴⁶ Hos 13,14: „de manu mortis liberabo eos de morte redimam eos ero mors tua o mors ero morsus tuus inferne consolatio abscondita est ab oculis meis“.

¹⁷⁴⁷ Fol. d2 vb-d3 va.

Verzeichnis der Schatzbehalter-Exemplare

Das folgende Verzeichnis führt Exemplare des Schatzbehalters an, die aus Forschungsliteratur, Auktions- und Bibliothekskatalogen sowie durch mündliche Mitteilungen bekannt wurden.¹⁷⁴⁸ Nachvollziehbare Standortwechsel eindeutig bestimmbarer Exemplare sind in diesem Verzeichnis berücksichtigt. Im Folgenden werden diese Siglen verwendet:

Bellm:	Bellm 1962, S. 39.
GW:	GW 9, Sp. 135, Nr. 10329
Goff a:	Goff 1964, S. 551, Nr. S-306.
Goff b:	Goff 1972, S. 67, Nr. S-306.
IZÖ:	Inkunabelzensus Österreich - Online-Katalog der Österreichischen Nationalbibliothek.
ISTC:	The Incunabula Short Title Catalogue, Nr. is00306000.
Schreiber:	Schreiber 1969, S. 248, Nr. 5202.

Australien:

- Melbourne: State Library of Victoria: 093 C913K.¹⁷⁴⁹

Belgien:

- Liège: Université, Bibliothèque centrale, ehem. Brüssel: Bibliothèque Royale Albert I^{er}.¹⁷⁵⁰

Dänemark:

- Kopenhagen: Det Kongelige Bibliotek.¹⁷⁵¹

Deutschland:

- Amberg: Staatliche Bibliothek (Provinzialbibliothek).¹⁷⁵²
- Augsburg: Staats- und Stadtbibliothek¹⁷⁵³; Universitätsbibliothek (2 Ex.), ehem. Donauwörth: Cassianum¹⁷⁵⁴ und ehem. Harburg über Donauwörth: Fürstlich Oettingen-Wallersteinsche Bibliothek¹⁷⁵⁵.
- Berlin: Deutsches Historisches Museum: RA 98/1810.¹⁷⁵⁶; Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett¹⁷⁵⁷; Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz: SBB-PK, Inc. 1734, ehem. Königliche Bibliothek (2 Ex., 1 def.)¹⁷⁵⁸; Universitätsbibliothek der Humboldt-Universität: 927 I:F2¹⁷⁵⁹.

¹⁷⁴⁸ Siehe auch Kapitel 1.1.

¹⁷⁴⁹ Foxcroft 1936, S. 35, Nr. 184; BMC 1912, S. 434, s. v. „Stephan, Pater“: „The copy in the Melbourne Public Lib. has the words „ku rot“ printed below the cut on h2b as an instruction to the illuminator (cf. Numbers ch. xix)“. Siehe auch Foxcroft 1936, S. 36, Nr. 184a mit dem Blatt der Figur 63.

¹⁷⁵⁰ Polain 1932, S. 186-187, Nr. 1521.

¹⁷⁵¹ Madsen 1938, S. 204-205, Nr. 3786 (Prov.: Mich. Richey. 1725).

¹⁷⁵² GW; Schreiber.

¹⁷⁵³ Hubay 1974, S. 428-429, Nr. 1858.

¹⁷⁵⁴ GW.

¹⁷⁵⁵ GW; Schreiber.

¹⁷⁵⁶ Ottomeyer 2002, S. 210, Nr. 119.

¹⁷⁵⁷ GW; Schreiber.

¹⁷⁵⁸ Voulliéme 1906, S. 88, Nr. 1734; Riecke 2003, S. 236-239, Kat. 122 (Provenienz: Benediktinerkloster Wessobrunn).

¹⁷⁵⁹ GW.

- Bonn: Universitätsbibliothek: Inc. 1045.¹⁷⁶⁰
- Bremen: Kunsthalle.¹⁷⁶¹
- Coburg: Landesbibliothek: Inc 41, ehem. Herzogliche Hof- und Staatsbibliothek.¹⁷⁶²
- Darmstadt: Universitäts- und Landesbibliothek (2 Ex.).¹⁷⁶³
- Dessau: Stadtbibliothek, Abt. II: ALW *Georg 1553, ehem. Landesbibliothek (2 Ex.).¹⁷⁶⁴
- Dillingen: Studienbibliothek der Staatlichen Bibliothek, ehem. K. Kreis- und Studienbibliothek.¹⁷⁶⁵
- Dresden: Kupferstichkabinett, ehem. K. Kupferstichkabinett¹⁷⁶⁶; Sächsische Landesbibliothek¹⁷⁶⁷.
- Eichstätt: Universitätsbibliothek (def.).¹⁷⁶⁸
- Erfurt: Ministerialbibliothek der Evangelischen Kirche¹⁷⁶⁹; Universitätsbibliothek (nur 19. Figur): Dep. Erf., I. 4° 00229 (02).
- Frankfurt am Main: Museum für Angewandte Kunst, ehem. KGM¹⁷⁷⁰; Stadt- und Universitätsbibliothek: Inc. fol. 136, ehem. Stadtbibliothek¹⁷⁷¹; Städelsches Kunstinstitut (Blatt 12 fehlt): Stadel: 4° 361¹⁷⁷².
- Frankfurt an der Oder: St. Marienkirche: Coll. Borr. i 52, ehem. Freiburg im Breisgau: Collegium Borromeum (def.).¹⁷⁷³
- Freiburg im Breisgau: Universitätsbibliothek: Ink. 4° K 6890.¹⁷⁷⁴
- Fulda: Bibliothek Frauenberg - Zentralbibliothek der Thüringischen Franziskanerprovinz (def.)¹⁷⁷⁵; Hochschul- und Landesbibliothek¹⁷⁷⁶.
- Göttingen: Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek: 4° Theol. Mor. 142/29 Inc, ehem. Universitätsbibliothek.¹⁷⁷⁷
- Hamburg: Staats- und Universitätsbibliothek: AC V, 101, ehem. Stadtbibliothek¹⁷⁷⁸; Dr. Jörn Günther, Antiquariat (3 Ex.)¹⁷⁷⁹.
- Hannover: Museum August Kestner (def.).¹⁷⁸⁰
- Heidelberg: Universitätsbibliothek: Q 8506-4 qt. INC, ehem. Konstanz: Suso-Gymnasium (def.).¹⁷⁸¹

¹⁷⁶⁰ Voulliéme 1894, S. 171, Nr. 1045: Aus der Starhemberg'schen Bibl.; Bohatta 1910, S. 389; Copinger 1895, S. 431, Nr. 14507.

¹⁷⁶¹ GW.

¹⁷⁶² GW.

¹⁷⁶³ ISTC.

¹⁷⁶⁴ GW.

¹⁷⁶⁵ GW; Schreiber.

¹⁷⁶⁶ ISTC; Schreiber.

¹⁷⁶⁷ GW.

¹⁷⁶⁸ ISTC.

¹⁷⁶⁹ GW.

¹⁷⁷⁰ Ohly 1967, S. 214, Nr. 1162: Prov.: (Exl. im Vorderdeckel) Ralf von Retberg.

¹⁷⁷¹ Ebrard 1900, S. 12, Nr. 59; Ohly 1967, S. 214, Nr. 1164: Prov.: (auf Bl. 2a) *franciscus jacquin ordinis praedicatorum f. conventus francof.* – Aus dem Dominikanerkloster in Frankfurt/M.

¹⁷⁷² Ohly 1967, S. 214, Nr. 1163; GW.

¹⁷⁷³ Sack 1985, S. 493, Nr. 1486: Prov.: (auf Bl. 2a) *Pro Conventu Frömmersbergensi Fratrum Minorum strict. Observ.* [17. Jh.]; GW.

¹⁷⁷⁴ Sack 1985, S. 493, Nr. 1485: Prov. Augustinerchorherrenstift in Waldsee.

¹⁷⁷⁵ GW.

¹⁷⁷⁶ GW.

¹⁷⁷⁷ Slenczka 1998, S. 145, Anm. 511; GW.

¹⁷⁷⁸ GW.

¹⁷⁷⁹ Ex. 1: Arnim 1995, S. 90-91, Nr. 24. – Ex. 2: Sourget 2002, S. 26-29, Nr. 8, Arnim 2002, S. 269, Nr. 62b. Provenienz: Bibliotheca Canoniae ad B. V. Mariam Santamque - Felicitatem (1778) – Estelle Doheny mit Exlibris. Ehemals Perryville, Missouri, St. Mary's Seminary, St. Mary's of the Barrens (Goff a; ISTC). – Ex. 3: Arnim 2002, S. 266-268, Nr. 62a. Mit Supralibros des Franz Christoph Philipp von Hutten zu Stolzenberg (1731-1790). Zu von Hutten siehe Kyriass 1960, S. 148.

¹⁷⁸⁰ Ernst 1963, S. 77, Nr. 299: Exlibris Culemann; Bohatta 1910, S. 389.

- Karlsruhe: Badische Landesbibliothek: Dp 3, ehem. Grossherzogliche Hof- und Landesbibliothek.¹⁷⁸²
- Köln¹⁷⁸³: Kunst- und Museumsbibliothek der Stadt Köln: !K WOLGEM 1 1491.
- Leipzig: Deutsche Nationalbibliothek - Deutsches Buch- und Schriftmuseum: Bö-Ink 230, ehem. Dresden: K. Sächsische Bibliographische (ehem. Klemmsche) Sammlung.¹⁷⁸⁴
- Lindau: Stadtbibliothek: Ja I 59.¹⁷⁸⁵
- Mainz: Gutenberg-Museum: Stb Ink 380, ehem. Stadtbibliothek¹⁷⁸⁶; Martinus-Bibliothek - Wissenschaftliche Diözesanbibliothek, ehem. Bibliothek des Bischöflichen Priesterseminars¹⁷⁸⁷.
- München: Antiquariat Hartung & Hartung¹⁷⁸⁸; Bayerische Staatsbibliothek (4 Ex.): Rar 293, Rar. 293a, Rar. 293b und Einbl. IV, 10^o¹⁷⁸⁹; Universitätsbibliothek (2 Ex., 1 def.): 2 Inc.germ. 71 und 2 Inc.germ. 71a¹⁷⁹⁰.
- Neuburg a. D.: Staatliche Bibliothek: Inc 90, ehem. Provinzialbibliothek.¹⁷⁹¹
- Nürnberg: Stadtbibliothek: Inc. 385,2^o¹⁷⁹²; Germanisches Nationalmuseum (2 Ex. def.): Inc. 32581 und Inc. 5532¹⁷⁹³; Privatsammlung¹⁷⁹⁴.
- Passau: Bischöfliche Bibliothek.¹⁷⁹⁵
- Regensburg: Fürst Thurn und Taxis-Hofbibliothek¹⁷⁹⁶; Bischöfliche Zentralbibliothek¹⁷⁹⁷.
- Rothlalmünster: Antiquariat Heribert Tenschert (2 Ex.).¹⁷⁹⁸
- Schweinfurt: Bibliothek Otto Schäfer.¹⁷⁹⁹

¹⁷⁸¹ Prov.: Suso-Gymnasium Konstanz. Trotter 1844, S. 84-85, Nr. CIX. 152; GW.

¹⁷⁸² Schreiber.

¹⁷⁸³ Der Nachweis des Tübinger Inkunabelkataloges INKA für die Universitäts- und Stadtbibliothek Köln ist nach Auskunft der Universitäts- und Stadtbibliothek falsch.

¹⁷⁸⁴ Klemm 1884, S. 345, Nr. 732; Hase 1885, S. 461; Günther 1909, S. 116, Nr. 2064; Bohatta 1910, S. 389; GW.

¹⁷⁸⁵ Burmeister 1976, S. 39, Nr. 62.

¹⁷⁸⁶ Schreiber.

¹⁷⁸⁷ ISTC; Schreiber.

¹⁷⁸⁸ Hartung 1999, S. 42, Nr. 155. Ausführliche Beschreibung, die eine eindeutige Zuordnung erlaubt, z. B. mit Bemerkungen zum Bauernkrieg, Kaufvermerk von 1538.

¹⁷⁸⁹ 4 Exemplare, davon 1 Fragment mit nur einem Blatt; siehe dazu Hertrich 1991, S. 465, F-263. 1. Ex.

(Signatur: Rar 293): Das Rebdorfer Exemplar mit dem handschriftlichen Eintrag zur Autorschaft Fridolins recto des vorderen Deckblattes „frater stephanus de ordine minorum de conuentu nurmpergensis hoc perutile et deuotum volumen edidit. Super psalmum quoque beati immaculati alterum insigne volumen teuthonice compilauit. quod in mariastein habetur. Ego frater matthias ante ingressum religionis sepe huius doctissimi patris interfui praedicationi ad sanctam claram nurmperge. nunc autem (vt pie credo) feliciter uiuit cum christo in celestibus. Exponit autem praedictum psalmum solum sensu allegorico nitens legentem inducere ad amorem christi. Obijt anno domini 1498 in octava S. laurentij“. Auf Bl. 533 (Hh9 rb) der handschriftliche Eintrag: frater stephanus, ordinis Minorum conuentus Nurenbergensis, hoc perutile volumen edidit. Annon1490. qui obiit 1498 in octaua St. Laurentij.“ 2. Ex. (Signatur: Rar. 293a): Aus dem Franziskanerinnenkloster der Pütrichschwestern. 3. Ex. (Signatur: Rar. 293b): Mit dem Eintrag: *Erasmus grasser pild schnitzers ist das puech gepunten Freitag nach sant veiczdag Jm [14]97. Jar do [...] geben zu pinten 23 kreicer*. Das Fragment (Signatur: Einbl. IV, 10^o [Rückseite]) mit dem Bl. 353.

¹⁷⁹⁰ Katalog der Wiegendrucke der Universitätsbibliothek München, S. 705, Nr. S*306; GW.

¹⁷⁹¹ Hubay 1970, S. 108-109, Nr. 555: Prov.: Ottheinrich, Pfalzgraf, Fürst von Pfalz-Neuburg 1543; GW.

¹⁷⁹² GW.

¹⁷⁹³ Hellwig 1970, S. 119, Nr. 390 (Inc. 32581) und Nr. 391 (Inc. 5532); Essenwein 1875, S. 12, Nr. 196 (= Inc. 5532.); GW.

¹⁷⁹⁴ 1 Ex., koloriert, im zeitgenössischen Kalbsledereinband. Besitzer wünscht keine namentliche Nennung.

¹⁷⁹⁵ GW; Schreiber.

¹⁷⁹⁶ ISTC; GW.

¹⁷⁹⁷ ISTC.

¹⁷⁹⁸ Ex. 1: Tenschert 1991, S. 268-276, Nr. 63S. – Ex. 2: Tenschert 1991, S. 277, Nr. 64S. Tenschert 1980, S. 6-8, Nr. 1: Exemplar der Pierpont Morgan Library. Enthält eines der ältesten bekannten Exlibris: Wilhelm von Zell. Von ihm der Kartause Buxheim vermacht.

- Seitenstetten: Bibliothek des Benediktinerstifts.¹⁸⁰⁰
- Sigmaringen: Fürstliche Hohenzollernsche Hofbibliothek Sigmaringen: Sigm 3.123 B, ehem. Fürstlich Hohenzollersches Museum.¹⁸⁰¹
- Stuttgart: Württembergische Landesbibliothek: Inc.fol.14507(HB) und Inc.fol.14507(HB,2), ehem. Königl. Hofbibliothek (2 Ex.).¹⁸⁰²
- Tübingen: Universitätsbibliothek: Gb 794.2.¹⁸⁰³
- Wernigerode: ehem. Gräfl. Stolbergische Bibliothek.¹⁸⁰⁴
- Wiesbaden: Hessische Landesbibliothek: Inc. 153.¹⁸⁰⁵
- Wolfenbüttel: Herzog August Bibliothek: 182.10 Theol.2°. ¹⁸⁰⁶
- Würzburg: Universitätsbibliothek: I.t.f. 416a.¹⁸⁰⁷
- Zwickau: Ratsschulbibliothek, ehem. Stadtbibliothek.¹⁸⁰⁸

England:

- o. O.: ehem. Fairfax-Murray Library.¹⁸⁰⁹
- Birmingham: Public Libraries: Store AF093/1491.¹⁸¹⁰
- Blackburn, Lancashire: Blackburn Museum.¹⁸¹¹
- Cambridge: University Library (2 Ex.)¹⁸¹²; Trinity College: Grylls 3.426¹⁸¹³.
- Leeds: University Library, Brotherton Special Collections: Brotherton Collection Incunabula SCH.¹⁸¹⁴
- London: British Museum - Department: Prints & Drawings: 158.a.1¹⁸¹⁵; The British Library: IB.7413 und IB.7414¹⁸¹⁶.
- Oxford: Bodleian Library (2 Ex.): Auct. 6 Q 4.22 und Douce 262.¹⁸¹⁷

Frankreich:

- Chartres: Librairie Sourget.¹⁸¹⁸
- Nantes: Bibliothèque municipale: 60917 (Inc 121).¹⁸¹⁹

¹⁷⁹⁹ Arnim 1984, S. 302-303, Nr. 134: Provenienz: (Bl. a 1b) Anno domini 1498. hat die Erber andechtig betswester Agnes Bayrkeütterin dises Buch den Schatzbehalter den Brüdern in Jr Convent hie Zu Marie Altomünster lautt umb gots willen gebn und aufgeopffert dabey Jr zu gedenncken und nach Ihrem tod für Jr Sel zebitten; (Bl. a 1 a) Monasterium Althominster; siehe auch Drescher 2005, S. 73-74, Kat. 8.

¹⁸⁰⁰ Bohatta 1910, S. 389.

¹⁸⁰¹ GW.

¹⁸⁰² Schreiber.

¹⁸⁰³ Provenienz u. a. (Vorsatzbl.) *S. Martini Monasterij Wiblingen anno 1631 R.*

¹⁸⁰⁴ Verbleib des Exemplars ist unbekannt; GW; Schreiber.

¹⁸⁰⁵ Zedler 1900, S. 86, Nr. 628; GW.

¹⁸⁰⁶ Borm 1990, S. 133, Nr. 1082; GW.

¹⁸⁰⁷ Hubay 1966, S. 385, Nr. 1892: Prov.: „Gottfrid v. Wiersperg m (hier dann ein Zeichen, das aussieht wie p) pa“. – „Ex libris Matthaei Moduli Mellestadiani parochi in Stadtschwarzach 1619“. – Münsterschwarzach; siehe dazu auch Geldner 1978, S. 170; Mälzer 1986, S. 292.

¹⁸⁰⁸ GW; Schreiber.

¹⁸⁰⁹ De Ricci 1960, S. 178-179, Anm. 1: The Collection was dispersed in a series of sales between 1917 and 1922; siehe auch Davies 1962, S. 622-626, Nr. 392.

¹⁸¹⁰ ISTC.

¹⁸¹¹ ISTC.

¹⁸¹² Oates 1954, S. 199, Nr. 1018: „Das puch gehört zu dem hailligen Creücz In Regenspurg prediger ordens.“ und Nr. 1019: On the top edge a stamp: within a circle, S+MA [I] (presumably the Fransiscan convent of S. Maria Assumpta at Ingolstadt, cf. No. 1088); Copinger 1895, S. 431, Nr. 14507; Bohatta 1910, S. 389; GW.

¹⁸¹³ Sinker 1876, S. 31, Nr. 119.

¹⁸¹⁴ ISTC.

¹⁸¹⁵ ISTC. Siehe auch das Einzelblatt der 29. Figur (Inv.-Nr.: 1860,0414.222).

¹⁸¹⁶ Proctor 1898, S. 139, Nr. 2070; Dodgson 1903, S. 241; BMC 1912, S. 434, s. v. „Stephan, Pater.“; Bohatta 1910, S. 389; GW.

¹⁸¹⁷ Proctor 1898, S. 139, Nr. 2070; Bohatta 1910, S. 389; Coates 2005, S. 1058, Nr. F-107.

¹⁸¹⁸ Sourget 1992, Kat. 9, S. 14-17, Nr. 3.

- Paris: Bibliothèque nationale: FRBNF33597188.¹⁸²⁰
- Straßburg: Bibliothèque nationale et universitaire.¹⁸²¹

Italien:

- Bressanone: Biblioteca del Seminario Vescovile Maggiore.¹⁸²²
- Brixen: Philosophisch-Theologische Hochschule: C.I.6.¹⁸²³
- Rom: Biblioteca Casanatense.¹⁸²⁴
- Trient: Biblioteca del Seminario, ehem. Seminario Teologico (Maggiore) (def.).¹⁸²⁵
- Vatikanstadt: Biblioteca Apostolica Vaticana.¹⁸²⁶

Israel:

- Jerusalem: Jüdische National- und Universitätsbibliothek: RI 2= 74 C 9.

Japan:

- Mino: Osaka Aoyama Junior College.¹⁸²⁷
- o. O.: ehem. Nürnberg: E+R Kistner.¹⁸²⁸

Niederlande:

- Amsterdam: Bibliotheca Philosophica Hermetica.¹⁸²⁹
- Den Haag: Rijksmuseum Meermann Westreenianum. Museum van het Boek.¹⁸³⁰
- o. O.: Privatbibliothek.¹⁸³¹

Norwegen:

- Oslo: Nasjonalbiblioteket: NBO, Pal, 373.

Österreich:

- Admont, Steiermark: Bibliothek des Benediktinerstifts.¹⁸³²
- Aigen-Schlögl: Bibliothek des Prämonstratenserstifts.¹⁸³³
- Graz: Universitätsbibliothek der Karl-Franzens-Universität: II 7340a.¹⁸³⁴
- Göttweig: Bibliothek des Benediktinerstifts: Ink 583.¹⁸³⁵
- Innsbruck: Universitäts- und Landesbibliothek Tirol¹⁸³⁶; Bibliothek des Kapuzinerklosters Innsbruck¹⁸³⁷.

¹⁸¹⁹ Torchet 1987, S. 194, Nr. 838.

¹⁸²⁰ GW.

¹⁸²¹ GW.

¹⁸²² Valenziani 1972, S. 116, Nr. 9165.

¹⁸²³ Bohatta 1910, S. 389.

¹⁸²⁴ Valenziani 1972, S. 116, Nr. 9165; GW.

¹⁸²⁵ Valenziani 1972, S. 116, Nr. 9165.

¹⁸²⁶ ISTD.

¹⁸²⁷ ISTD.

¹⁸²⁸ Kistner 1991, S. 35: Provenienz: „Ad Bibl. P. C. Francis. ingol.“ Slg. A. G. Gissing, Schweiz 1949. Besitzerstempel A. Blum.

¹⁸²⁹ Ford 1990, S. 185, Nr. 88: Prov.: Jacobus Reütlinger, 1591; Sir David Lionel Goldsmid-Stern Salomons;

ISTD.

¹⁸³⁰ Thienen 1983, S. 281, Nr. 1868.

¹⁸³¹ Thienen 1983, S. 281, Nr. 1868; S. 14: „Dutch private library (Admittance only for scientific research. Information: The Hague, Royal Library, Dept. of Early Printing).“

¹⁸³² GW; Schreiber.

¹⁸³³ IZÖ.

¹⁸³⁴ Prov.: Andreas Graser, Gregor Mairl, Eugen von Inzaghi, Abt von St. Lambrecht (+ 1760); GW.

¹⁸³⁵ IZÖ.

¹⁸³⁶ IZÖ.

- Klagenfurt: Landesmuseum Kärnten: 21 a 11¹⁸³⁸; Bischöfliche Gurker Mensalbibliothek¹⁸³⁹; Archiv des Gurker Domkapitels¹⁸⁴⁰.
- Linz: Bibliothek des Oberösterreichischen Landesmuseums: 10362/1841, ehem. Francisco-Carolinum.¹⁸⁴¹
- Salzburg: Bibliothek des Salzburger Museums Carolino Augusteum.¹⁸⁴²
- Schlägl: Prämonstratenserstift: Ipl 116 (R. 707.10).¹⁸⁴³
- Stams: Stiftsbibliothek des Zisterzienserklosters.¹⁸⁴⁴
- Wien: Akademie der Bildenden Künste¹⁸⁴⁵; Dominikanerkonvent Wien: W 88. IZÖ; Fürstlich Liechtensteinsche Fideikommissbibliothek – Liechtenstein-Museum (2 Ex.)¹⁸⁴⁶; Österreichische Nationalbibliothek: Ink 13.C.18, Ink 30-76 und Ink 30-105, ehem. K. K. Hofbibliothek (3 Ex.)¹⁸⁴⁷.
- Zwettl: Bibliothek Zisterzienserstift (2 Ex.): Inc.I/42.¹⁸⁴⁸

Polen:

- Breslau: Universitätsbibliothek.¹⁸⁴⁹
- Krakau: Biblioteka OO. Dominikanów, Kraków Dom (def.).¹⁸⁵⁰

Russland:

- Königsberg: Universitäts- und Stadtbibliothek.¹⁸⁵¹
- Leningrad: Gosudarstvennaja Publičnaja Biblioteka.¹⁸⁵²
- Moskau: Russische Staatsbibliothek (3 Ex.): Mk, MK Inc/1793 und MK JI 85.¹⁸⁵³
- St. Petersburg: Russische Nationalbibliothek (2 Ex., 1 def.): NLR 9.18.5.9 und NLR 9.42.5.19.¹⁸⁵⁴

Spanien:

- Madrid: Biblioteca de la Fundación Bartolomé March Servera¹⁸⁵⁵; Spanische Nationalbibliothek: INC/2510.
- Montserrat: Biblioteca de la Abadía Benedictina (def.): Fragm. 11.¹⁸⁵⁶

Schweden:

- Stockholm: Kungliga Biblioteket: Coll(S) 1001.¹⁸⁵⁷

¹⁸³⁷ IZÖ.

¹⁸³⁸ Pascher 1980, S. 190, Nr. 9.

¹⁸³⁹ IZÖ.

¹⁸⁴⁰ IZÖ.

¹⁸⁴¹ Bohatta 1910, S. 389.

¹⁸⁴² IZÖ.

¹⁸⁴³ Hummel 1983, S. 91, Nr. 61; Gerlach Indra, Catalogus Incunabulorum Plagensium. Linz 1918, S. 116; Bohatta 1910, S. 389; GW.

¹⁸⁴⁴ Bohatta 1910, S. 389.

¹⁸⁴⁵ GW.

¹⁸⁴⁶ 1. Ex.: Fol. 2a die Notiz: Societatis Jesv Landspergae. Bibl.-Nr. II. 2.3. – 2. Ex.: Exlibris: Franciscus praepositus s. Salvatoris Pollingae A. 1744. Auf der ersten Seite die Eintragung: Ant. Khager 1771. 9^{na} Junii. Bohatta 1910, S. 390; GW.

¹⁸⁴⁷ GW; Schreiber.

¹⁸⁴⁸ IZÖ; GW.

¹⁸⁴⁹ Schreiber; GW.

¹⁸⁵⁰ Kawecka-Gryczowa 1970, 372-373, Nr. 2253; GW.

¹⁸⁵¹ Schreiber.

¹⁸⁵² GW.

¹⁸⁵³ GW.

¹⁸⁵⁴ IZÖ.

¹⁸⁵⁵ García Craviotto 1989, S. 394, Nr. 2517.

¹⁸⁵⁶ Martín Abad 1991, S. 32, Nr. 2517; Olivar 1990, S. 122, Nr. 343.

- Uppsala: Universitätsbibliothek (2 Ex.): 35^b: 423.¹⁸⁵⁸

Schweiz:

- Genf: Bibliothèque Bodmeriana.¹⁸⁵⁹
- Engelberg: Benediktinische Stiftsbibliothek (def.): INK 277.¹⁸⁶⁰
- Frauenfeld: Thurgauische Kantonsbibliothek.¹⁸⁶¹
- St. Gallen: Stiftsbibliothek: Ink 1298.¹⁸⁶²
- Zürich: Zentralbibliothek (def.): 4.105.¹⁸⁶³

Tschechien:

- Brunn: Univerzitní knihovna, ehem. LM.¹⁸⁶⁴
- Mikulov (Nikolsburg): Schloßbibliothek, ehem. Fideikommissbibliothek des Fürsten Dietrichstein (2 Ex.).¹⁸⁶⁵
- Prag: Lobkowitz'sche Bibliothek¹⁸⁶⁶; Nationalbibliothek (3 Ex.)¹⁸⁶⁷; Strahovska knihovna. Památník národního písemnictví¹⁸⁶⁸; Universitätsbibliothek¹⁸⁶⁹.
- Raigern: Bibliothek des Benediktinerstifts.¹⁸⁷⁰

Ungarn:

- Budapest: Bibliotheca Academiae Scientiarum Hungaricae. A Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára¹⁸⁷¹; Bibliotheca Centralis Ordinis Scholarum Piarum. Kegyesrendi Központi Könyvtár¹⁸⁷²; Bibliotheca Academiae Scientiarum Hungaricae. A Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára¹⁸⁷³.
- Győr: Bibliotheca Seminarii Episcopalis. Püspöki Papnevelő Intézet Könyvtára.¹⁸⁷⁴

Vereinigte Staaten von Amerika:

- Austin, Texas: University of Texas.¹⁸⁷⁵
- Baltimore, Maryland: Walters Art Gallery (3 Ex.).¹⁸⁷⁶
- Bloomington, Indiana: Indiana University, The Lilly Library.¹⁸⁷⁷
- Boston, Massachusetts: Boston Public Library¹⁸⁷⁸; Museum of Fine Arts¹⁸⁷⁹.

¹⁸⁵⁷ GfT 1914, S. 227, Nr. 1001: Bibliotheca D. Georgij Aug[sburg]ae (17. Jahrh.); Schreiber.

¹⁸⁵⁸ Sallander 1953, S. 52, Nr. 1723: 1. Ex.: Bibliotheca Monasterij Amorbacensis Ordinis S. Benedicti. 2.Ex.: Fürstl. Leining. Hofbibliothek (Amorbach); ISTC.

¹⁸⁵⁹ ISTC.

¹⁸⁶⁰ Beck 1985, S. 96, Nr. 140; GW.

¹⁸⁶¹ GW.

¹⁸⁶² Scherrer 1880, S. 217, Nr. 1298; Bohatta 1910, S. 389; GW; Schreiber.

¹⁸⁶³ GW.

¹⁸⁶⁴ GW.

¹⁸⁶⁵ Pindter 1905, S. 83, Nr. 517 und 519; Bohatta 1910, S. 389; GW; Schreiber.

¹⁸⁶⁶ Bohatta 1910, S. 389.

¹⁸⁶⁷ Hanslik 1851, S. 492; GW.

¹⁸⁶⁸ GW.

¹⁸⁶⁹ Schreiber.

¹⁸⁷⁰ Bohatta 1910, S. 389.

¹⁸⁷¹ Sajó 1970, S. 422, Nr. 1364; Hellebrant 1886, S. 142-143, Nr. 203: „Pro loco SS. Trinitatis ad S. Hippolytum S. Francisci“.

¹⁸⁷² Sajó 1970, S. 422, Nr. 1364.

¹⁸⁷³ Sajó 1970, S. 422, Nr. 1364; Bohatta 1910, S. 389.

¹⁸⁷⁴ Sajó 1970, S. 422, Nr. 1364; Aistleitner 1932, S. 47, Nr. 145: Aus dem Nachlass von Balogh Sándor.

¹⁸⁷⁵ Goff b; ISTC.

¹⁸⁷⁶ GW; Goff a; ISTC.

¹⁸⁷⁷ Goff a; ISTC.

¹⁸⁷⁸ Goff a; ISTC.

¹⁸⁷⁹ Goff a; ISTC.

- Cambridge, Massachusetts: Harvard College Library, Houghton Library (2 Ex.)¹⁸⁸⁰; Philip Hofer¹⁸⁸¹.
- Chapel Hill, North Carolina: University of North Carolina Library.¹⁸⁸²
- Chicago, Illinois: The Newberry Library, ehem. Chicago, Illinois: Louis H. Silver¹⁸⁸³; University of Illinois (def., nur 1 Blatt): (Museum) 248/F91s/1491¹⁸⁸⁴.
- Dallas, Texas: Southern Methodist University, Bridwell Library.¹⁸⁸⁵
- Hanover, New Hampshire: Dartmouth College, Baker Library.¹⁸⁸⁶
- Los Angeles, Kalifornien: University of Southern California, University Library¹⁸⁸⁷; Getty Centre Library¹⁸⁸⁸; University of California at Los Angeles¹⁸⁸⁹.
- Newton Centre, Massachusetts: Arthur E. Vershbow.¹⁸⁹⁰
- New Haven, Connecticut: Yale University Library.¹⁸⁹¹
- New York, New York: Columbia University, Butler Library¹⁸⁹²; New York Public Library, Rare Book Division¹⁸⁹³; Metropolitan Museum of Art, Department of Prints¹⁸⁹⁴; Pierpont Morgan Library (2 Ex.): ChL409¹⁸⁹⁵; Francis Kettaneh¹⁸⁹⁶, Christie's¹⁸⁹⁷, Norman H. Strouse¹⁸⁹⁸, Hans P. Kraus, Bookseller¹⁸⁹⁹, Lathrop C. Harper, Inc., Booksellers¹⁹⁰⁰, Scibner Book Store, Booksellers¹⁹⁰¹, William H. Schab, Bookseller.¹⁹⁰²
- Philadelphia, Pennsylvania: Library Company of Philadelphia¹⁹⁰³; Free Library of Philadelphia¹⁹⁰⁴.
- Pittsburgh, Pennsylvania: Charles J. Rosenbloom.¹⁹⁰⁵
- Princeton, New Jersey: Princeton University, Firestone Library (2 Ex.): Oversize 5866.364q¹⁹⁰⁶ und John H. Scheide Library: 4.3.6¹⁹⁰⁷.
- San Francisco, Kalifornien: David Magee Book Shop, Booksellers.¹⁹⁰⁸
- San Marino, Kalifornien: Henry E. Huntington Library: 2070.¹⁹⁰⁹

¹⁸⁸⁰ Walsh 1991, S. 283, Nr. 715: bequest of William King Richardson. WKR 2.2.1; ebd., Nr. 716:

„FF. Benedd. Oeno-Rothensiū (i.e. Weinfeld über Roth); Goff a; ISTC.

¹⁸⁸¹ Goff a; ISTC.

¹⁸⁸² Goff a; ISTC.

¹⁸⁸³ Goff a; ISTC.

¹⁸⁸⁴ Harman 1979, S. 72, Nr. 407: Nur Blatt mit Fig. 76.

¹⁸⁸⁵ Goff b; ISTC.

¹⁸⁸⁶ ISTC.

¹⁸⁸⁷ Goff a; ISTC.

¹⁸⁸⁸ ISTC.

¹⁸⁸⁹ Goff a.

¹⁸⁹⁰ Goff a; ISTC.

¹⁸⁹¹ Goff a; ISTC.

¹⁸⁹² Goff b; ISTC.

¹⁸⁹³ Goff a; ISTC.

¹⁸⁹⁴ Goff a; ISTC.

¹⁸⁹⁵ Blatt mit Moses/Aaron: s G. 15-16.1. GW, Goff a; ISTC.

¹⁸⁹⁶ Goff a; ISTC.

¹⁸⁹⁷ Christie's 2001, S. 217-219, Nr. 395: Provenienz: „Wien, Fidei-Kommissbibliothek; Friedrich, Erzherzog von Österreich (1856-1932); Sinclair Hamilton; Princeton Univ. Library duplicate, sold Christie's New York, 19. Nov. 1982, lot 38.“

¹⁸⁹⁸ Goff b; ISTC.

¹⁸⁹⁹ Kraus 1960, S. 42-43, Nr. 57; Goff a.

¹⁹⁰⁰ Goff a.

¹⁹⁰¹ Goff a.

¹⁹⁰² Goff a.

¹⁹⁰³ Goff a; ISTC.

¹⁹⁰⁴ Goff b; ISTC.

¹⁹⁰⁵ Goff a; ISTC.

¹⁹⁰⁶ Goff a; ISTC.

¹⁹⁰⁷ ISTC.

¹⁹⁰⁸ Goff a.

- Washington, D. C.: Library of Congress, Rare Book Division, ehem. Jenkintown: Rosenwald Collection (3 Ex.): Incun. 1491.S3.¹⁹¹⁰
- Williamstown, Massachusetts: Chapin Library, Williams College.¹⁹¹¹
- Wyncote, Pennsylvania: Mary S. Collins (Mrs. Philip S. Collins).¹⁹¹²

¹⁹⁰⁹ Mead 1937, S. 52, Nr. 1241; GW; Goff a; ISTC.

¹⁹¹⁰ GW; Goff a; ISTC.

¹⁹¹¹ Goff a; ISTC.

¹⁹¹² Goff a; ISTC.

Verzeichnis der Schatzbehalter-Holzschnitte

Stephan Fridolin: *Der Schatzbehalter oder schrein der waren reichtümer des heils und ewiger seligkeit*. Nürnberg: Anton Koberger, 08.11.1491.

Mit 96 Holzschnitten aus der Wolgemut-Werkstatt, davon fünf Wiederholungen.¹⁹¹³

- Figur 0.1: Linke Diagramm-Hand (fol. e6 v).
- Figur 0.2: Rechte Diagramm-Hand (fol. f1 r).
- Figur 1: Christi Selbstentäußerung nach dem Ratschluss der Erlösung (fol. f5 r).
- Figur 2: Offenbarung des Ratschlusses an die Engel (fol. g1 r).
- Figur 3: Engelsturz (fol. g1 v).
- Figur 4: Erschaffung Evas (oben) und Sündenfall (fol. g2 v).
- Figur 5: Gottes Bundesschluss mit Abraham (fol. g4 r).
- Figur 6: Jakob mit seinen Söhnen vor Joseph und dem Pharao (fol. g4 v).
- Figur 7: Daniels Vision von den vier Tieren (fol. g5 v).
- Figur 8: Daniels Verleumdung und die Löwengrube (fol. g6 r).
- Figur 9: Martyrium Zacharias' (unten) und Jesajas (fol. h1 v).
- Figur 10: Tierallegorien der guten Eigenschaften Christi (fol. h2 v).
- Figur 11: Schlachtopfer (oben) und Sündenbockopfer (fol. h3 v).
- Figur 12: Blutopfer (oben), Brandopfer (Mitte) und Reinigungsoffer (fol. h4 r).
- Figur 13: Auslösung der Erstgeburt (fol. h6 r).
- Figur 14: Josephs Verkauf (fol. h6 v).
- Figur 15: Moses salbt Aaron zum Priester (fol. i1 v).
- Figur 16: Tötung eines Priesters und Gefangennahme eines Königs (fol. i5 r).
- Figur 17: Abraham und die drei Engel (fol. i6 r).
- Figur 18: Abrahams Opfer (fol. i6 v).
- Figur 19: Jephthas Tochter (fol. k1 v).
- Figur 20: Jephthas Opfer (fol. k2 r).
- Figur 21: Samson mit Stadttoren, Eselskinntagen und Löwen (fol. k3 r).
- Figur 22: Samsons Opfer (fol. k3 v).
- Figur 23: Christi Sendung auf die Erde (fol. k5 r).
- Figur 24: Versuchte Steinigung Christi (fol. k6 v).
- Figur 25: Verkündigung (fol. l3 r).
- Figur 26: Christi Mahl mit den Zöllnern (fol. l5 v).
- Figur 27: Abkehr der Juden von Christus und Flucht der hl. Familie (fol. m2 r).
- Figur 28: Herodes und die Schriftgelehrten (fol. m3 r).
- Figur 29: Martyrium Johannes' d. T. (oben) und Jakobus' d. J. (fol. m3 v).
- Figur 30: Planetenscheibe mit Weihnachtsbild in Gottes Hand (fol. m5 r).
- Figur 31: Herodes und die Heiligen Drei Könige (fol. m6 r).
- Figur 32: Bethlehemischer Kindermord und Flucht der hl. Familie (fol. n1 r).
- Figur 25/2: Verkündigung (fol. n3 v).
- Figur 33: Beschneidung Christi (fol. n5 r).
- Figur 34: Taufe Christi (fol. n5 v).
- Figur 35: Darstellung Christi (fol. o3 v).
- Figur 36: Vertreibung der Geldwechsler (fol. o5 r).
- Figur 37: Manna- und Wachtelwunder (fol. o6 v).
- Figur 38: Quellwunder (fol. p1 r).

¹⁹¹³ Die Vorlagen für die Abbildungen im Bildkatalog stammen aus Bellm 1962, die darin fehlenden Figuren „zum ändern mal“ aus Bestermann 1972.

Figur 39: Heilung des Bartimäus (oben) und anderer Kranker (fol. p2 r).
 Figur 40: Speisung der vielen Tausend (fol. p4 v).
 Figur 41: Hochzeit zu Kana (fol. p5 r).
 Figur 42: Christus am Jakobsbrunnen (oben) und seine Versuchung (fol. p5 v).
 Figur 43: Auferweckung von Jairus' Tochter (fol. p6 v).
 Figur 44: Auferweckung des Lazarus (fol. q1 r).
 Figur 45: Christus überwindet den Tod und ist Naturgewalten ausgesetzt (fol. q1 v).
 Figur 46: Fußwaschung Christi (fol. q2 v).
 Figur 47: Das letzte Abendmahl (fol. q3 r).
 Figur 48: Christi Schlaf während des Seesturms (fol. r2 r).
 Figur 49: Heilung eines Besessenen und Petri Gang über das Wasser (fol. r2 v).
 Figur 50: Elias (oben links), Heilung Tobits und der Brautzug (fol. r 3 v).
 Figur 51: Josuas Kampf (fol. r4 v).
 Figur 52: Christus am Ölberg (fol. r5 v).
 Figur 53: Rettung der Knaben Ismael (oben) und Moses (fol. s2 r).
 Figur 54: Judas holt Soldaten für die Gefangennahme (fol. s2 v).
 Figur 55: Befreiung und Bewirtung Jojachins (fol. s4 r).
 Figur 56: Durchzug durch das Rote Meer (fol. s4 v).
 Figur 57: Gefangennahme Christi (fol. s5 v).
 Figur 58: Aufruhr Korachs, Abirams und Datans (fol. s6 v).
 Figur 59: Christus vor Kajaphas (fol. t1 v).
 Figur 60: Moses und Josua legen an heiligen Orten ihre Schuhe ab (fol. t2 v).
 Figur 61: Christus vor Pilatus (fol. t4 r).
 Figur 62: Jüngstes Gericht (fol. u1 v).
 Figur 63: Urteil des Pilatus (fol. u2 r).
 Figur 64: Christus und die Ehebrecherin (fol. u4 r).
 Figur 39/2: Heilung des Bartimäus (oben) und anderer Kranker (fol. u4 v).
 Figur 65: Heilung des Wassersüchtigen und Rettung der Tiere am Sabbat (fol. x4 r).
 Figur 66: Tierallegorien der Eigenschaften Christi und seiner Feinde (fol. x4 v).
 Figur 67: Allegorische Zierung der treulosen Stadt Jerusalem (fol. y 2 v).
 Figur 68: Entkleidung Christi und Lanzenstoß (fol. y5 r).
 Figur 69: Geißelung der Israeliten (unten) und des Pharaos (fol. z2 r).
 Figur 70: Geißelung Christi (fol. z2 v).
 Figur 71: Die 24 Ältesten sowie lobpreisende Männer und Engel (fol. z6 r).
 Figur 46/2: Fußwaschung Christi (fol. z6 v).
 Figur 72: Verspottung Christi (fol. ab1 r).
 Figur 73: *Ecce homo* (fol. ab5 v).
 Figur 74: Händewaschung des Pilatus (fol. ab6 r).
 Figur 71/2: Die 24 Ältesten sowie lobpreisende Männer und Engel (fol. ac2 r).
 Figur 75: Der Überfall aus der Episode mit dem barmherzigen Samariter (fol. ac3 v).
 Figur 76: Der barmherzige Samariter (fol. ac4 r).
 Figur 77: Kirchprozession (fol. ac6 r).
 Figur 78: Höllenfahrt Christi (fol. ac6 v).
 Figur 79: Himmelfahrt Christi (fol. ad1 r).
 Figur 80: Salomos Einzug in Jerusalem als König (fol. ad2 v).
 Figur 81: Kreuztragung (fol. ad3 r).
 Figur 82: Herz-Jesu-Allegorie (fol. ad4 r).
 Figur 83: David und Abischag (fol. ad5 v).
 Figur 68/2: Entkleidung Christi und Lanzenstoß (fol. ad6 v).
 Figur 84: Inthronisation Salomos (fol. ae2 v).
 Figur 85: Annagelung Christi (fol. ae3 r).

Figur 86: Fest Salomos (fol. ae4 v).

Figur 87: Kreuzigung Christi (fol. ae5 r).

Figur 88.1: Linke Credo-Hand (fol. U3 v).

Figur 88.2: Rechte Credo-Hand (fol. U4 r).

Abbildungsverzeichnis und -nachweis

Als Nachweis für die Holzschnitte aus der Koberger-Bibel werden die identischen Schnitte aus der Kölner-Bibel angeführt, die Anton Koberger für seine Bibel erneut abgedruckt hatte.¹⁹¹⁴ Die Folioangaben aber wurden aus dem Koberger-Exemplar der Bayerischen Staatsbibliothek in München übernommen.

Der Standort von Inkunabeln wird nur dort angegeben, wo für diese Arbeit Fotografien daraus angefertigt wurden. Stammen die Abbildungen aus der Sekundärliteratur, wurde auf eine Angabe des Standortes wegen ihres mehrfachen Vorkommens verzichtet.

1

Heidelberg, Universitätsbibliothek: Q 8506-4 Inc.
Fol. k1: Wasserzeichen mit sechsblättriger Rose aus dem Schatzbehälter.
Foto: Dominik Bartl.

2

Bamberg, Historisches Museum (ausgestellt in der Staatsgalerie Bamberg): Inv.-Nr.: 62.
Öl auf Holz: Der Bußprediger Capestrano auf dem Domplatz in Bamberg (Vorderseite).
Sog. Capestrano-Tafel.
Bamberg, um 1470-1475.
Foto: Historisches Museum, Bamberg.

3

Bamberg, Historisches Museum (ausgestellt in der Staatsgalerie Bamberg): Inv.-Nr.: 63.
Öl auf Holz: 15 Szenen aus dem Alten und Neuen Testament (Rückseite).
Sog. Capestrano-Tafel.
Bamberg, um 1470-1475.
Foto: Historisches Museum, Bamberg.

4

Brüssel, Bibliothèque Royale: Cod. 9001.
Fol. 19: Vorgeschichte der Weltschöpfung.
Miniatur aus der Bibel des Guyart Desmoulins.
Paris, um 1410.
Abb.: Braunfels 1954, S. L, Abb. 14.

5

Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz: 78 B 3a.
Fol. 4r: Selbstentäußerung Christi beim Ratschluss der Erlösung.
Zeichnung aus dem sog. „Skizzenbuch Wolgemuts“.
Nürnberg, Wolgemut-Werkstatt, 1480er Jahre.
Abb.: Bellm 1959, Tafel I, 4 recto.

¹⁹¹⁴ Siehe Eichenberger/Wendland 1977, S. 92; TIB 84, S. 318 sowie Anm. 41 dieser Arbeit.

6

München, Staatliche Graphische Sammlung: Inv.-Nr.: 10773 d.
12. Holzschnitt: Selbstentäußerung Christi.
Ars moriendi, Ausgabe IV C.
Augsburg, um 1480.
Foto: Dominik Bartl.

7

New York, Morgan Library and Museum: M. 945.
Fol. 82: Miniatur zur Terz mit der Dreifaltigkeit beim Ratschluss der Erlösung.
Stundenbuch der Katharina von Kleve (Guennol-Teil).
Niederlande, um 1440.
Abb.: Gorissen 1973, Abb. 35.

8

New York, Morgan Library and Museum: M. 945.
Fol. 83v: Miniatur zur Sext mit der Selbstentäußerung Christi.
Stundenbuch der Katharina von Kleve (Guennol-Teil).
Niederlande, um 1440.
Abb.: Gorissen 1973, Abb. 36.

9

New York, Morgan Library and Museum: M. 945.
Fol. 85: Miniatur zur Non mit der Sendung Christi auf die Erde.
Stundenbuch der Katharina von Kleve (Guennol-Teil).
Niederlande, um 1440.
Abb.: Gorissen 1973, Abb. 37.

10

Berlin, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz: Inv.-Nr.: 1673.
Tafelmalerei: Ratschluss der Erlösung und Heimsuchung.
Werkstatt des Konrad Witz, nach 1444.
Abb.: Bock 1996, Abb. 316.

11

Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett.
Kupferstich: Der Heiland krönt die hl. Jungfrau.
Martin Schongauer, um 1470-1473.
Abb.: Anzelewsky 1991, S. 277, K.13.

12

Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz: 78 B 3a.
Fol. 5r: Offenbarung des Ratschlusses der Erlösung.
Zeichnung aus dem sog. „Skizzenbuch Wolgemuts“.
Nürnberg, Wolgemut-Werkstatt, 1480er Jahre.
Abb.: Bellm 1959, Tafel II, 5r.

13

München, Universitätsbibliothek: Sign.: W 4° Theol. 2709#1.

Ars moriendi ex Varijs sententijs collecta cum Figuris ad resistendū in mortis agone ...

(Impressum Nürnberge [pro] ... Jo.W.Presbrm.). Nürnberg: Johann Weißenburger, um 1510.

Fol. [C4r]: 14. Holzschnitt: Offenbarung des Ratschlusses.

Nürnberg (?), um 1480.

Foto: Universitätsbibliothek München.

14

Darmstadt, Universitäts- und Landesbibliothek: Hs. 2505.

Fol. 2v: Luzifers Hoffart (oben) und der Engelsturz (unten).

Speculum humanae salvationis.

Köln (?), um 1360.

Abb.: Krenn 2006, fol. 2v.

15

Freiburg, Münster, nördliches Chorportal.

Tympanon: Luzifers Hoffart (oben) und Sündenfall, Vertreibung und Erdenleben der Stammeltern (unten).

Freiburg, zwischen 1359 und 1382.

Abb.: Weis 1952, S. 182, Abb. 1.

16

München, Bayerische Staatsbibliothek: Cgm. 4.

Fol. 7v: Engelsturz.

Christherrechronik.

Süddeutschland, Ende 14. Jahrhundert.

Abb.: RDK 5, Sp. 641-642, Abb. 12.

17

Mainz, Gutenberg-Bibliothek: Sign. 1512 a 1.

Bonaventura: *Die Legend des heyligen vatters Francisci. Nach der beschreybung des Engelischen Lerers Bonaventure*. Nürnberg: Hieronymus Hölzel, um 1512.

Fol. B1 r: Holzschnitt mit der Kruzifixvision des hl. Franziskus.

Wolf Traut, um 1511 bis 1512.

Foto: Dominik Bartl.

18

London, British Library: Ms Additional 18719.

Fol. 1r: Erschaffung des Lichtes.

Bible moralisée, Ende d. 13. Jh.

Abb.: Lowden 2000, Fig. 85.

19

Schwäbisch Gmünd, Heiligkreuz-Münster, Vorhalle des südlichen Chorportals.

Gewölberelief: Zuunterst die Erschaffung der Engel.

Parler-Werkstatt, um 1360.

Abb.: Schmitt 1951, Taf. 61.

20

Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz: 78 B 3a.
Fol. 6r: Engelsturz.
Zeichnung des sog. „Skizzenbuch Wolgemuts“.
Nürnberg, Wolgemut-Werkstatt, 1480er Jahre.
Abb.: Bellm 1959, Tafel II, 6r.

21

Biblia. Nürnberg: Johann Sensenschmidt, zwischen 1476 und 1478.
Fol. 5r: Holzschnitt: Engelsturz und Sündenfall.
Abb.: TIB 81, S. 280, Nr. 1477/311.

22

Ausschnitt aus Abb. 3: Erschaffung Evas.

23

Ausschnitt aus Abb. 3: Sündenfall.

24

Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz: 78 B 3a.
Fol. 7r: Erschaffung Evas.
Zeichnung des sog. „Skizzenbuch Wolgemuts“.
Nürnberg, Wolgemut-Werkstatt, 1480er Jahre.
Abb.: Bellm 1959, Tafel II, 7r.

25

Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz: 78 B 3a.
Fol. 8r: Sündenfall.
Zeichnung des sog. „Skizzenbuch Wolgemuts“.
Nürnberg, Wolgemut-Werkstatt, 1480er Jahre.
Abb.: Bellm 1959, Tafel II, 8r.

26

München, Staatliche Graphische Sammlung: Inv.-Nr.: 10773 d.
Ars moriendi, Ausgabe IV C.
13. Holzschnitt: Erschaffung Evas und Sündenfall.
Augsburg, um 1480.
Foto: Dominik Bartl.

27

Jacobus de Voragine: Leben der Heiligen. Nürnberg: Anton Koberger, 1488.
Fol. 341r: Holzschnitt: Der hl. Amandus tauft König Dagoberts Sohn.
Abb.: TIB 86, S. 229, Nr. 1488/607.

28

Paris, Bibliothèque Nationale de France: MS Lat. 11560.
Fol. 186r: Typologische Darstellung mit der Erschaffung Evas und der Erschaffung der Kirche.
Bible moralisée, um 1240.
Abb.: Schade 1977, Taf. 8.

29

Ausschnitt aus Abb. 3: Gott verheißt Abraham Nachkommen.

30

Biblia. Nürnberg: Anton Koberger, 1483.

Fol. 28v: Holzschnitt: Jakob vor dem Pharao.

Abb.: TIB 82, S. 38, Nr. 1478/172.

31

Biblia. Nürnberg: Anton Koberger, 1483.

Fol. 25v: Holzschnitt: Josephs Brüder in Ägypten.

Abb.: TIB 82, S. 35, Nr. 1478/166.

32

Biblia. Nürnberg: Anton Koberger, 1483.

Fol. 420r: Holzschnitt: Daniels Vision von den vier Tieren.

Abb.: TIB 82, S. 74, Nr. 1478/245.

33

Biblia. Cum postillis Nicolai et expositionibus Guillelmi in omnes prologos S. Hieronymi et additionibus Pauli Burgensis replicisque Matthiae Doering, Bd. 3. Nürnberg, Anton Koberger, 1481.

Fol. 152r: Holzschnitt: Ezechielvision.

Abb.: Schramm 17, Taf. 10, Abb. 29.

34

Biblia. Nürnberg: Anton Koberger, 1483.

Fol. 424v: Holzschnitt: Daniel in der Löwengrube.

Abb.: TIB 82, S. 76, Nr. 1478/248.

35

Ausschnitt aus Abb. 3: Die Auslösung der Erstgeburt.

36

Straubing, St. Jakob.

Außenseite eines Flügels des Marienaltars aus der Kirche der Augustiner-Eremiten: Darbringung Christi im Tempel.

Michael Wolgemut, um 1490.

Abb.: Strieder 1993, S. 82, Abb. 95 und S. 206, Abb. 324 (Kat.-Nr. 58).

37

Biblia. Nürnberg: Anton Koberger, 1483.

Fol. 22v: Holzschnitt: Joseph wird aus dem Brunnen gezogen.

Abb.: TIB 82, S. 35, Nr. 1478/166.

38

Ausschnitt aus Abb. 3: Die Priesterweihe Aarons.

39

Biblia. Nürnberg: Anton Koberger, 1483.
Fol. 12r: Holzschnitt: Abraham und die drei Männer.
Abb.: TIB 82, S. 33, Nr. 1478/162.

40

Biblia. Lübeck: Steffen Arndes, 1494.
Fol. [14r]: Holzschnitt: Abraham und die drei Engel.
Abb.: Schramm 11, Taf. 134, Abb. 960.

41

Hienach volgt ein loblicher passion nach dem text der vier ewangelisten mit der aufliegung der heyligen lerer. Augsburg: Anton Sorg, 1482.
Fol. 1v: Holzschnitt: Abrahams Opfer.
Abb.: TIB 83, S. 498, Nr. 1482/866.

42

Ausschnitt aus Abb. 3: Jephtas siegreiche Heimkehr.

43

Biblia. Nürnberg: Anton Koberger, 1483.
Fol. 117r: Holzschnitt: Jephtas Heimkehr.
Abb.: TIB 82, S. 57, Nr. 1478/211.

44

Spiegel menschlicher Behaltnuss. Speyer: Peter Drach, 1481.
Fol. 109v: Holzschnitt: Christus überwindet den Teufel.
Abb.: TIB 83, S. 42, Nr. 1481/171.

45

Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz: 78 B 3a.
Fol. 9r: Sendung Christi auf die Erde.
Zeichnung des sog. „Skizzenbuch Wolgemuts“.
Nürnberg, Wolgemut-Werkstatt, 1480er Jahre.
Abb.: Bellm 1959, Tafel III, 9r.

46

Ausschnitt aus Abb. 3: Christi Mahl mit den Zöllnern.

47

Speculum humanae salvationis. Speyer: Peter Drach, 1481.
Fol. 173v: Holzschnitt: Der reiche Mann aus dem Gleichnis in Lukas 16.
Abb.: TIB 83, S. 58, Nr. 1481/268.

48

Ars moriendi. Köln: Nikolaus Götz, um 1475.
1. Holzschnitt: Einflüstern von Glaubenszweifeln
Abb. TIB 80, S. 419, Nr. 1475/648.

49

München, Stadtarchiv München: Zimelie Nr. 123.
Fol. 30r: Konrad von Heubach legt Graf Sieghart ein Gleichnis aus.
Ebersberger Klosterchronik, um 1493.
Foto: Stadtarchiv München.

50

Hartmann Schedel: Buch der Chroniken und geschichten mit figuren und pildnussen von
anbeginn der welt bis auf diese unsere Zeit. Nürnberg: Anton Koberger, 1493.
Fol. 104v: Enthauptung des hl. Paulus.
Abb.: Schramm 17, Taf. 209, Nr. 489.

51

Hartmann Schedel: Buch der Chroniken und geschichten mit figuren und pildnussen von
anbeginn der welt bis auf diese unsere Zeit. Nürnberg: Anton Koberger, 1493.
Fol. 104v: Martyrium des Jakobus d. J.
Abb.: Füssel 2001.

52

Budapest, Szépművészeti Múzeum (Museum der Schönen Künste): Inv. Nr. 4149.
1 von 10 bekannten Tafeln: Martyrium des hl. Jakobus d. J.
Ehemaliger Zwölfbotenaltar des Doms in der Wiener Neustadt.
Meister des Winkler-Epitaphs, zwischen 1477 und 1491.
Abb.: Brinkmann/Kemperdick 2002, S. 291, Abb. 262.

53

Ausschnitt aus Abb. 3: Die *Maiestas Domini*.

54

Ausschnitt aus Abb. 3: Der Kosmos.

55

München, Stadtarchiv München: Zimelie Nr. 123.
Fol. 37r: Die Traumdeutung des Grafen Eberhard.
Ebersberger Klosterchronik, um 1493.
Abb.: Stadler 1913, S. 24.

56

Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz: 78 B 3a.
Fol. 14r: Bethlehemitischer Kindermord und Flucht nach Ägypten.
Zeichnung des sog. „Skizzenbuch Wolgemuts“.
Nürnberg, Wolgemut-Werkstatt, 1480er Jahre.
Foto: Kupferstichkabinett. Staatliche Museen zu Berlin (Volker-H. Schneider).

57

Speculum humanae salvationis. Speyer: Peter Drach. 1481.
Fol. 35r: Holzschnitt: Taufe Christi.
Abb.: TIB 83, S. 27, Nr. 1481/84.

58

Wien, Graphische Sammlung Albertina.
Kupferstich: Die Taufe Christi.
Martin Schongauer, um 1470-1473.
Abb.: Anzelewsky 1991, S. 282-283, K.16.

59

Berthold der Bruder: *Horologium devotionis circa vitam Christi*. Nürnberg: Friedrich Creussner, 1489.
Fol. [26r]: Holzschnitt: Die Taufe Christi (6. Stunde).
Abb.: TIB 87, S. 26, Nr. 1489/15.

60

Speculum humanae salvationis. Speyer: Peter Drach, 1481.
Fol. 39rb: Holzschnitt: Hochzeit zu Kana.
Abb.: TIB 83, S. 29, Nr. 1481/92.

61

Der doten dantz mit figuren clage vnd antwort schon von allen staten der werlt. Heidelberg: Heinrich Knoblochzer, um 1488/1489.
Fol. c3r: Tod und Schreiber.
Abb.: TIB 86, S. 258, Nr. 1488/675.

62

München, Bayerische Staatsbibliothek: Signatur: 2° Inc.s.a. 138.
Geistliche Auslegung des Lebens Jesu Christi. Ulm: Johann Zainer d. Ä., um 1482.
Fol. n1r: Fußwaschung.
Abb.: Bayerische Staatsbibliothek (Digitale Bibliothek): <http://daten.digital-sammlungen.de/~db/bsb00002227/images/index.html?id=00002227&fip=217.224.118.179&no=22&seite=195>

63

Ausschnitt aus Abb. 3: Die Wandlung auf dem See (oben) und die Heilung der Besessenen (unten).

64

Biblia. Nürnberg: Anton Koberger, 1483.
Fol. 235v: Die Heilung Tobits.
Abb.: TIB 82, S. 71, Nr. 1478/239.

65

München, Stadtarchiv München: Zimelie Nr. 123.
Fol. 41r: Reiterschlacht zwischen Deutschen und Ungarn.
Ebersberger Klosterchronik, um 1493.
Abb.: Stadler 1913, S. 25.

66

Nürnberg, St. Lorenz, Kaiserfenster.
Glasmalerei: Scheiben 3e-f mit der Schlacht bei Regensburg.
Michael Wolgemut, um 1475.
Abb.: Kahsnitz 1986, S. 176-177, Kat.-Nr. 44, Abb. 44.

67

Hystori wie Troya Die kostlich Stat erstoret ward. Augsburg: Johann Bämle, 1474.
Fol. 71r: Hektor tötet König Protesilus.
Abb.: TIB 80, S. 235, Nr. 1474/156.

68

Ausschnitt aus Abb. 3: Der Verrat des Judas.

69

Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz: 78 B 3a.
Fol. 26r: Verrat des Judas.
Zeichnung des sog. „Skizzenbuch Wolgemuts“.
Nürnberg, Wolgemut-Werkstatt, 1480er Jahre.
Abb.: Bellm 1959, Tafel VIII, 26r.

70

Biblia. Straßburg: Johann Grüninger, 1485.
Fol. 117v: Holzschnitt: Korachs Aufruhr.
Abb.: TIB 85, S. 105, Nr. 1485/108.

71

Köln, Wallraff-Richartz-Museum: WRM 90.
Leinwand: Christus vor Pilatus.
Leben und Leiden Christi in 31 Bildern.
Köln, um 1430.
Abb.: Zehnder 1990, Ausschnitt aus Abb. 242.

72

München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 171 530a.
Holzschnitt: Figur 66 mit einer Rahmung von Wolfgang Hamer.
Nürnberg, nach 1491.
Foto: Dominik Bartl.

73

Ausschnitt aus Abb. 3: Allegorie der Tugenden und Feinde Christi.

74

Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz: 78 B 3a.
Fol. 23r: Tierallegorie der Tugenden und Feinde Christi.
Zeichnung des sog. „Skizzenbuch Wolgemuts“.
Nürnberg, Wolgemut-Werkstatt, 1480er Jahre.
Abb.: Bellm 1959, Tafel VII, 23r.

75

Ausschnitt aus Abb. 3: Die ägyptischen Plagen und der israelitische Frondienst in Ägypten als Geißelungen.

76

Ausschnitt aus Abb. 3: Die Geißelung Christi.

77

Wien, Österreichische Nationalbibliothek: Codex Vindobonensis Series Nova 2700.
S. 390: Allerheiligen.
Federzeichnung aus dem Antiphonar von St. Peter in Salzburg.
Abb.: Unterkircher/Demus 1974, Abb. XVIII.

78

Ausschnitt aus Abb. 3: *Ecce homo*.

79

Speculum humanae salvationis. Speyer: Peter Drach d. Ä., um 1480.
Fol. 192v: Der barmherzige Samariter.
Abb.: TIB 83, S. 61, Nr. 1481/284.

80

Lübeck, Dom, Rückseite des Chorgestühls.
Öl auf Holz: Der barmherzige Samariter.
Lübeck, zwischen 1490 und 1510.
Abb.: Metzsch 1998, S. 83, Abb. 57.

81

London, British Museum: Inv.-Nr.: 1972.
Zeichnung mit schwarzer Tinte und Wasserfarben: Das Christuskind trägt die Hostie in einer
Corpus-Christi-Prozession.
Oberrheinisch, 2. Hälfte d. 15. Jh.
Abb.: Rowlands 1993, Bd. 1, S. 18, Nr. 30, Bd. 2, Tafel 22, Abb. 30.

82

Speculum humanae salvationis. Speyer: Peter Drach d. Ä., um 1480.
Fol. 158r: Die Seligen im Himmel.
Abb.: TIB 83, S. 52, Nr. 1481/232.

83

Wien, Graphische Sammlung Albertina: Inv.-Nr.: 1930/82.
Einblattholzschnitt: Das Jesuskind im hl. Herzen.
Nürnberg (?), um 1460-1475.
Abb.: Kühnel 1982, S. 662, Kat.-Nr. 13.25, Abb. 108.

84

Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz.
Einblattholzschnitt: Meister Casper, Frau Minne und ein Verliebter.
Meister Casper, spätes 15. Jh.
Abb.: Müller 2001, S. 165.

85

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum: GM 880-883.
Der Altar des Marcus Landauer, Außenseite des rechten Innenflügels: Christus am Kreuz mit
Mariä Ohnmacht.
Meister des Landauer-Altars, 1468.
Abb.: Strieder 1993, S. 198, Kat. 43, Abb. 312.

München, Bayerische Staatsbibliothek: Rar. 1733#Beibd.4.

Hexastichon Sebastiani Brant in memorabiles evangelistarum figuras. Pforzheim: Thomas Anshelm, 1502.

Fol. a5v und a6r: *Prima Matthei Imago*.

Abb.: Bayerische Staatsbibliothek (Digitale Bibliothek): <http://daten.digital-sammlungen.de/~db/bsb00009172/images/index.html?id=00009172&fip=217.224.118.179&no=17&seite=14> und <http://daten.digital-sammlungen.de/~db/bsb00009172/images/index.html?projekt=1128498246&id=00009172&fip=217.224.118.179&no=18&seite=15>

Literaturverzeichnis

Abraham 1912

ABRAHAM, Erich: *Nürnberger Malerei der 2. Hälfte des XV. Jahrhunderts*. Straßburg 1912.
(= Studien zur deutschen Kunstgeschichte. 157)

Adam 1968

ADAM, Ernst: *Das Freiburger Münster*. Stuttgart 1968.

Aistleitner 1932

AISTLEITNER, József: *A gyori püspöki nagyobb papnevelo intézet könyvtárának 1500-ig terjedő Osnyomtatványai*. Győr 1932.

Anal. hymn. 31

DREVES, Guido Maria; BLUME, Clemens (Hrsg.): *Pia dictamina. Reimgebete und Leselieder, Bd. 31: Aus Handschriften und Wiegendruckten*. New York 1961 (Reprint d. Ausg. Leipzig 1898). (= *Analecta hymnica medii aevi*. 31)

Andersson/Talbot 1983

ANDERSSON, Ch.; TALBOT, Ch.: *From a Mighty Fortress, Prints, Drawings and Books in the Age of Luther 1483-1546*. Detroit 1983.

Angenendt 2000

ANGENENDT, Arnold: *Geschichte der Religiosität im Mittelalter, 2., überarbeitete Aufl.* Darmstadt 2000.

Anzelewsky 1991

ANZELEWSKY, Fedja (Bearb.): *Der hübsche Martin. Kupferstiche und Zeichnungen von Martin Schongauer (ca. 1450-1491)*. Straßburg 1991.

Anzelewsky 1997

ANZELEWSKY, Fedja: *Der Meister des Stötteritzer Altars und Wilhelm Pleydenwurff*. In: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1997, S. 7-30.

Appuhn 1981

APPUHN, Horst (Bearb.): *Heilsspiegel. Die Bilder des mittelalterlichen Erbauungsbuches Speculum humanae salvationis*. Harenberg 1981. (= Die bibliophilen Taschenbücher. 267)

Aristoteles 1886

ARISTOTELES: *Aristotelis opera omnia. Quae extant brevi paraphrasi et litterae perpetuo inhaerente expositione, Bd. 3: De caelo et mundo*. Paris 1886.

Aristoteles 1958

ARISTOTELES: *Die Lehrschriften, Bd. 4,2: Über den Himmel. Vom Werden und Vergehen*. Paderborn 1958.

Aristoteles 1966

ARISTOTELES: *De Generatione Animalium*. Übersetzt von Guillelmi de Moerbeka. Brügge, Paris 1966. (= Aristoteles Latinus. XVII 2.V)

Arnim 1984

ARNIM, Manfred von: *Katalog der Bibliothek Otto Schäfer, Schweinfurt. Teil 1: Drucke, Manuskripte und Einbände des 15. Jahrhunderts, 1. Halbband*. Stuttgart 1984.

Arnim 1995

ARNIM, Manfred von: *Fünfundfünfzig frühe deutsche Drucke (1471-1554)*. Hamburg 1995. (= Antiquariat Dr. Jörn Günther. 2)

Arnim 2002

ARNIM, Manfred von: *A Choice of Early Printed Books (1454-1577)*. Hamburg 2002. (= Antiquariat Dr. Jörn Günther. 7)

Arnold 1994

ARNOLD, Klaus: "... von beschreibung der berümbtisten und namhaftigisten stett." *Die Stadtansichten und Stadtbeschreibungen Nürnbergs und Bambergs in der "Weltchronik" Hartmann Schedels*. In: *Pirckheimer-Jahrbuch*, 9, 1994, S. 31-56.

Arnold 2002

ARNOLD, Klaus (Hrsg.): *Wallfahrten in Nürnberg um 1500. Akten des interdisziplinären Symposions vom 29. und 30. September 2000 im Caritas Pirckheimer-Haus in Nürnberg*. Wiesbaden 2002. (= Pirckheimer Jahrbuch für Renaissance- und Humanismusforschung. 17)

Arnold 2004

ARNOLD, Johannes (Hrsg.): *Väter der Kirche. Ekklesiales Denken von den Anfängen bis in die Neuzeit, Festgabe für Hermann Josef Sieben SJ zum 70. Geburtstag*. Paderborn, München, Wien u. a. 2004.

Aust 1953

AUST, Günther: *Die Geburt Christi*. Düsseldorf 1953. (= Lukas-Bücherei zur christlichen Ikonographie. 5)

Baier 1977

BAIER, Walter: *Untersuchungen zu den Passionsbetrachtungen in der Vita Christi des Ludolf von Sachsen. Ein quellenkritischer Beitrag zu Leben und Werk Ludolfs und zur Geschichte der Passionstheologie, 3 Bde*. München 1977. (= Analecta Cartusiana. 44)

Balbus 1971

BALBUS, Joannes: *Catholicon*. Mainz 1460 (Reprint von 1971).

Baldwin 2006

BALDWIN, Barry: *Aspects of the Suda*. In: *Byzantion*, 76, 2006, S. 11-36.

Ball 1955

DIONYSIOS AREOPAGITA: *Die Hierarchien der Engel und der Kirche*. München 1955.
(= Weisheitsbücher der Menschheit)

Bartl 2003

BARTL, Dominik: *Eine kurze Heilsgeschichte: Zur Narration des Heidnischwerks mit der sakralen Einhornjagd von 1480*. In: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 60, 2003, S. 233-256.

Bartsch 1808

BARTSCH, Adam von: *Le Peintre Graveur, Bd. 6*. Wien 1808.

Basile 1993

BASILE, Giuseppe: *Giotto. The Arena Chapel Frescoes*. London 1993.

Baufeld 1996

BAUFELD, Christa: *Kleines frühneuhochdeutsches Wörterbuch*. Tübingen 1996.

Bäumler 1993

BÄUMLER, Susanne: *Die Herrentafel - Tischbräuche zwischen Mittelalter und Neuzeit*. Aus: Zischka, Ulrike; Ottomeyer, Hans; Bäumler, Susanne (Hrsg.): *Die anständige Lust. Von Esskultur und Tafelsitten*. München 1993. S. 66-69.

Bautz 1999

BAUTZ, Michaela: *Virtutes. Studien zu Funktion und Ikonographie der Tugenden im Mittelalter und im 16. Jahrhundert*. Berlin 1999.

BBKL 1-30

BAUTZ, FRIEDRICH WILHELM; BAUTZ TRAUOGOTT (Hrsg.): *Biographisch-bibliographisches Kirchenlexikon, 30 Bde*. Nordhausen 1975-2009.

Beck 1985

BECK, P. Sigisbert: *Katalog der Inkunabeln in der Stiftsbibliothek Engelberg*. St. Ottilien 1985. (= Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktiner-Ordens und seiner Zweige. 27. Ergänzungsband)

Beenken 1927

BEENKEN, Hermann: *Bildhauer des 14. Jahrhunderts am Rhein und in Schwaben*. Leipzig 1927.

Beissel 1909

BEISSEL, Stephan: *Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters. Ein Beitrag zur Religionswissenschaft und Kunstgeschichte*. Freiburg i. Br. 1909.

Bellm 1951

BELLM, Richard: *Kobergers Schatzbehälter von 1491*. Mainz 1951.

Bellm 1959

BELLM, Richard: *Wolgemuts Skizzenbuch im Berliner Kupferstichkabinett. Ein Beitrag zur Erforschung des graphischen Werkes von Michael Wolgemut und Wilhelm Pleydenwurff*. Baden-Baden 1959. (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte. 322)

Bellm 1962

P. STEPHAN FRIDOLIN: *Der Schatzbehälter. Ein Andachts- und Erbauungsbuch aus dem Jahre 1491. Mit 91 Holzschnitten und 2 Textseiten in Faksimile. Nach der Originalausgabe von Anton Koberger Nürnberg. Text und Bildbeschreibungen von Richard Bellm*. 2 Bde. Wiesbaden 1962.

Belting 2000

BELTING, Hans: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München ⁵2000.

Benz 1984

JACOBUS DE VORAGINE: *Die Legenda aurea*. Heidelberg ¹⁰1984.

Bernardus 1935

BERNARDUS CLARAEVALLENSIS: *Die Schriften des honigfließenden Lehrers Bernhard von Clairvaux, Bd. 3: Ansprachen auf Muttergottes- und Heiligenfeste*. Wittlich 1935.

Berry 1988

CAZELLES, Raymond; RATHOFER, Johannes (Hrsg.): *Das Stundenbuch des Duc de Berry. Les tres riches heures. Mit einer Einführung von Umberto Eco*. München 1988.

Bestermann 1972

BESTERMANN, Theodore: *Wolgemut - Fridolin. Schatzbehälter. Faks. Neudruck*. Portland 1972. (= The Printed Sources of Western Art. 28)

Betz 1955

BETZ, Gerhard: *Der Nürnberger Maler Michael Wolgemut (1434-1519) und seine Werkstatt. Ein Beitrag zur Geschichte der spätgotischen Malerei in Franken*. Freiburg i. Br., Univ., Diss. 1955.

Bibel

DIE BISCHÖFE DEUTSCHLANDS, ÖSTERREICHS, DER SCHWEIZ U. A. (Hrsg.): *Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Gesamtausgabe. Psalmen und Neues Testament, ökumenischer Text*. Stuttgart ¹⁰1980.

BKV 55

LEO (PAPA, I.): *Des heiligen Papstes und Kirchenlehrers Leo des Grossen Sämtliche Sermonen, aus dem Lateinischen übersetzt und mit Einleitung und Inhaltsangaben versehen von Theodor Steeger, Bd. 2: Sermo XXXIX - XCVI*. München 1929. (= Bibliothek der Kirchenväter. 1,55)

Bloh 1993

BLOH, Ute von: *Die illustrierten Historienbibeln. Text und Bild in Prolog und Schöpfungsgeschichte der deutschsprachigen Historienbibeln des Spätmittelalters*. Bern, Berlin, Frankfurt am Main u. a. 1993. (= Vestigia bibliae. 13/14)

BMC 1912

POLLARD, A. W.; ESDAILE, A. J. K.; SCHOLDERER, J. V.: *Catalogue of Books Printed in the XVth Century now in the British Museum, Bd. 2: Germany. Etlvil-Trier*. London 1912 (Reprint 1963).

BMC 1913

POLLARD, Alfred W.: *Catalogue of Books Printed in the XVth Century now in the British Museum. Facsimiles. Illustrating Types Used in Germany, German-Speaking Switzerland and Austria-Hungary*. London 1913.

Bock 1929

BOCK, Elfried (Bearb.): *Die Zeichnungen in der Universitätsbibliothek Erlangen, Tafelband*. Frankfurt a. M. 1929. (= Die Kataloge der Prestel-Gesellschaft. 1)

Bock 1991

BOCK, Sybille: *Zu Dürers Zeiten. Druckgraphik des 15. und 16. Jahrhunderts aus dem Augustinermuseum Freiburg*. Freiburg 1991.

Bock 1996

BOCK, Henning; GROSSHANS, Rainald: *Gemäldegalerie Berlin, Bd. 2: Gesamtverzeichnis*. Berlin 1996.

Bodemann 1997

BODEMANN, Ulrike: *Bildprogramm und Überlieferungsgeschichte. Die illustrierten Handschriften und Frühdrucke des "Buchs der Beispiele der alten Weisen" Antons von Pforr*. In: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, 119, 1997, S. 67-129.

Boespflug 1997

BOESPFLUG, François: *La Doule Intercession en procès. De quelques effets iconographiques de la théologie de Luther*. In: Frank Muller (Hrsg.): *Art, religion, société dans l'espace germanique au XVIe siècle*. Strasbourg 1997.

Boespflug 2001

BOESPFLUG, François: *Trinität. Dreifaltigkeitsbilder im späten Mittelalter*. Aus dem Französischem übersetzt von Wiebke Marie Stock. Paderborn, München, Wien, Zürich 2001.

Bohatta 1910

BOHATTA, Hans: *Katalog der Inkunabeln der Fürstlich Liechtenstein'schen Fideikommiss-Bibliothek und der Hauslabsammlung*. Wien 1910.

Borchert 2002

BORCHERT, Till-Holger: *Jan van Eyck und seine Zeit*. Stuttgart 2002.

Borm 1990

BORM, Wolfgang: *Incunabula Guelferbytana (IG). Blockbücher und Wiegendrucke der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. Ein Bestandsverzeichnis*. Wiesbaden 1990.
(= Repertorien zur Erforschung der frühen Neuzeit. 10)

Borst 1993

BORST, Arno (Hrsg.): *Tod im Mittelalter*. Konstanz 1993. (= Konstanzer Bibliothek. 20)

Bräm 1997

BRÄM, Andreas: *Das Andachtsbuch der Marie de Gavre. Paris, Bibliothèque nationale, Ms. nouv. acq. fr. 16251. Buchmalerei in der Diözese Cambrai im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts*. Wiesbaden 1997.

Braunfels 1949

BRAUNFELS, Wolfgang: *Die Verkündigung*. Düsseldorf 1949. (= Lukas-Bücherei zur christlichen Ikonographie. 1)

Braunfels 1954

BRAUNFELS, Wolfgang: *Die heilige Dreifaltigkeit*. Düsseldorf 1954. (= Lukas-Bücherei zur christlichen Ikonographie. 6)

Breitenbach 1930

BREITENBACH, Edgar: *Speculum Humanae Salvationis. Eine typengeschichtliche Untersuchung*. Straßburg 1930. (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte. 272)

Brinkmann/Kemperdick 2002

BRINKMANN, Bodo; KEMPERDICK, Stepahn: *Deutsche Gemälde im Städel 1300-1500*. Mainz 2002. (= Kataloge der Gemälde im Städelischen Kunstinstitut Frankfurt am Main. 4)

Brückner 1965

BRÜCKNER, Wolfgang: *Hand und Heil im "Schatzbehalter" und auf volkstümlicher Graphik*. In: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1965, S. 60-109.

Brulliot 1834

BRULLIOT, François: *Dictionnaire des monogrammes, marques figurées, lettres, initiales, noms abrégés etc. Avec lesquels les peintres, dessinateurs, graveurs et sculpteurs ont désigné leurs noms, Bd. 3*. München 1834.

Burger 1892

BURGER, Konrad: *Monumenta Germaniae et Italiae typographica. Deutsche und italienische Inkunabeln in getreuen Nachbildungen, Bd. 1*. Berlin 1892.

Burger 1902

BURGER, Konrad: *Monumenta Germaniae et Italiae typographica. Deutsche und italienische Inkunabeln in getreuen Nachbildungen, Bd. 3.* Berlin 1902.

Burmeister 1976

BURMEISTER, Karl Heinz; DOBRAS, Werner: *Die Wiegendrucke der ehemals reichsstädtischen Bibliothek Lindau auf der Grundlage des bestehenden handschriftlichen Kataloges.* Sigmaringen 1976.

Busch 1997

BUSCH, Norbert: *Katholische Frömmigkeit und Moderne. Die Sozial- und Mentalitätsgeschichte des Herz-Jesu-Kultes in Deutschland zwischen Kulturkampf und Erstem Weltkrieg.* Gütersloh 1997. (= Religiöse Kulturen der Moderne. 6)

Christ 1747

CHRIST, Johann Fr.: *Anzeige und Auslegung der Monogrammatum.* Leipzig 1747.

Christ 1913

CHRIST, Wilhelm von: *Wilhelm von Christs Geschichte der griechischen Litteratur, Bd. 7, Teil 2, Hälfte 2: Von 100 bis 530 nach Christus.* München ⁵1913. (= Handbuch der klassischen Altertums-Wissenschaft in systematischer Darstellung. 7/2,2)

Christie's 2001

Christie's New York, 8. October 2001 (The Library of Abel E. Berland. Part II: English Literature and Fine Incunabula).

Christiner 1992

CHRISTINER, Rudolf: *Mittelalterliche Taufbecken in Österreich. Eine formalgeschichtliche und ikonographische Untersuchung, Bd. 1: Text und Katalog, Bd. 2: Abbildungen.* Graz 1992.

Clemen 1910

CLEMEN, Otto: *Ars moriendi. Holzdruck von c. 1470.* Zwickau 1910. (= Zwickauer Facsimiledrucke. 3)

Clementz 1899

CLEMENTZ, Heinrich (Hrsg.): *Des Flavius Josephus Jüdische Altertümer. Übersetzt und mit Einleitung und Anmerkungen versehen, 2. Bde.* Halle a. d. S. 1899.

Coates 2005

COATES, Alan (Hrsg.): *A catalogue of books printed in the fifteenth century now in the Bodleian Library, Bd. 3: D-H.* Oxford 2005.

Colvin 1886

COLVIN, Sidney: *Eine Zeichnung von Michael Wolgemut.* In: *Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen*, 7, 1886, S. 98-100.

Copinger 1895

COPINGER, Walther Arthur: *Supplement to Hain's Repertorium bibliographicum, or Collection towards a new Edition of that Work, Bd. 1.* London 1895.

Cornell 1925

CORNELL, Henrik: *Biblia pauperum.* Stockholm 1925.

Cranach 1994

GRIMM, Claus; ERICHSEN, Johannes; BROCKHOFF, Evamaria (Hrsg.): *Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken.* Regensburg 1994. (= Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur. 26/94)

Curschmann 1999

CURSCHMANN, Michael: *Wort - Schrift - Bild. Zum Verhältnis von volkssprachigem Schrifttum und bildender Kunst vom 12. bis zum 16. Jahrhundert.* Aus: Haug, Walter (Hrsg.): *Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze.* Tübingen 1999. S. 378-470.

Daniélou 1944

DANIÉLOU, Jean: *Platonisme et Théologie mystique. Doctrine spirituelle de Saint Grégoire de Nysse, nouvelle édition revue et augmentée.* Aubier 1944. (= Théologie. 2)

Davies 1962

DAVIES, Hugh W. M.: *Catalogue of a Collection of Early German Books in the Library of C. Fairfax-Murray, Bd. 2.* London 1913 (Nachdr. London 1962).

De Ricci 1960

DE RICCI, Seymour: *English Collectors of Books & Manuscripts (1530-1930) and their Marks of Ownership.* Cambridge 1930 (Nachdr. Bloomington 1960).

Deér 1949

DEÉR, Josef: *Die abendländische Kaiserkrone des Hochmittelalters.* In: *Schweizerische Beiträge zur Allgemeinen Geschichte*, 7, 1949, S. 53-86.

Deonna 1943

DEONNA, W.: *Un pied chaussé, l'autre nu.* In: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 5, 1943, S. 124.

Dicke/Grubmüller 2003

DICKE, Gerd; GRUBMÜLLER, Klaus (Hrsg.): *Die Gleichzeitigkeit von Handschrift und Buchdruck.* Wiesbaden 2003. (= Wolfenbütteler Mittelalter-Studien. 16).

Diebold 1992

DIEBOLD, William J: *Verbal, visual, and cultural literacy in medieval art: word and image in the Psalter of Charles the Bald.* In: *Word and Image*, 8, 1992, S. 89-99.

Dodgson 1903

DODGSON, Campell: *Catalogue of Early German and Flemish Woodcuts, Preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum, Bd. 1.* London 1903.

Drescher 2005

DRESCHER, Georg (Hrsg.): *Andachtsliteratur als Künstlerbuch. Dürers Marienleben. Eine Ausstellung der Bibliothek Otto Schäfer zu einem Buchprojekt des Nürnberger Humanismus (Schweinfurt, 23. Januar - 17. April 2005; Wolfenbüttel, 20. November 2005 - 29. Januar 2006).* Schweinfurt 2005.

Drewer 2002

DREWER, Lois: *Jephthah and His Daughter in Medieval Art: Ambiguities of Heroism and Sacrifice.* Aus: Hourihane, Colum (Hrsg.): *Insights and Interpretations. Studies in Celebration of the Eighty-Fifth Anniversary of the Index of Christian Art.* Princeton 2002. (= Index of Christian Art. Occasional Papers. V) S. 35-59.

Duggan 1989

DUGGAN, Lawrence G.: *Was art really the 'book of the illiterate'?* In: *Word and Image*, 5, 1989, S. 227-251.

Dürer 1982

DÜRER, Albrecht: *Schriften und Briefe.* Leipzig ⁴1982. (= Reclams Universal-Bibliothek. 26)

Dürer 2001

SCHOCH, Rainer; MENDE, Matthias; SCHERBAUM, Anna: *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk, Bd. 1: Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelblätter.* München, London, New York 2001.

Duwe 1994

DUWE, Gert: *Die Verkündigung an Maria in der niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts.* Frankfurt a. M. 1994.

Dyczek-Gwizdz 1981

DYCZEK-GWIZDZ, Alicja (Red.): *Ars auro prior. Studia Ioanni Bialostocki sexagenario dicata.* Warschau 1981.

Ebert 1830

EBERT, Friedrich Adolf: *Allgemeines Bibliographisches Lexikon, Bd. 2.* Leipzig 1830.

Egger 1982

EGGER, Hanna: *Graphik und Inkunabeln. Franziskanische Bildthemen in Inkunabeln und Einblattholzschnitten.* Aus: Kühnel, Harry (Hrsg.): *Niederösterreichische Landesausstellung 800 Jahre Franz von Assisi, franziskanische Kunst und Kultur des Mittelalters; Krems-Stein, Minoritenkirche, 15. Mai - 17. Oktober 1982.* Wien 1982. (= Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums. N.F. 122) S. 650-651.

Eichenberger/Wendland 1977

EICHENBERGER, Walter; WENDLAND, Henning: *Deutsche Bibeln vor Luther. Die Buchkunst der achtzehn deutschen Bibeln zwischen 1466 und 1522*. Hamburg 1977.

Einhorn 1978

EINHORN, Jürgen Werinhard: *Die Holzschnitte des Wolf Traut zur "Legend des heyligen vatters Francisci" nach Bonaventura, Nürnberg 1512. Ihre Vorlagen und ihr Fortwirken*. Aus: Berg, Dieter (Hrsg.): *KunstErziehung. Literatur, Kunst und Schulpraxis in franziskanischer Perspektive. Festgabe zum 65. Geburtstag*. Werl 1999. (= Saxonia Franciscana. 12) S. 219-229.

Einhorn 1999

EINHORN, Jürgen Werinhard: *KunstErziehung. Literatur, Kunst und Schulpraxis in franziskanischer Perspektive. Festgabe zum 65. Geburtstag*. Werl 1999. (= Saxonia Franciscana. 12)

Ephräm 1919

BARDENHEWER, Otto (Bearb.): *Des heiligen Ephräm des Syrers ausgewählte Schriften. Aus dem syrischen und griechischen übersetzt, Bd. 1*. Kempten, München 1919. (= Bibliothek der Kirchenväter. 1)

Erffa 1-2

ERFFA, Hans Martin von: *Ikonologie der Genesis. Die christlichen Bildthemen aus dem Alten Testament und ihre Quellen, 2 Bde*. München 1989/1995.

Ernst 1963

ERNST, Konrad: *Die Wiegendrucke des Kestner-Museums. Neu bearbeitet und ergänzt von Christian v. Heusinger*. Hannover 1963. (= Bildkataloge des Kestner-Museums Hannover. 4)

Ersch/Gruber 1818

ERSCH, Johann Samuel; GRUBER, Johann Gottfried: *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste*. Leipzig 1818.

Essenwein 1875

ESSENWEIN, August von: *Die Holzschnitte des 14. und 15. Jahrhunderts im Germanischen Museum zu Nürnberg*. Nürnberg 1875.

Ferrari 1999

FERRARI, Michele Camillo: *Il 'Liber sanctae crucis' di Rabano Mauro. Testo - immagine - contesto. Prefazione di Claudio Leonardi*. Berlin 1999. (= Lateinische Sprache und Literatur des Mittelalters. 30)

Ford 1990

FORD, Margaret Lane: *Christ, Plato, Hermes Trismegistus. The Dawn of Printing. Catalogue of the Incunabula in the Bibliotheca Philosophica Hermetica, Bd. 1.1*. Amsterdam 1990.

Forrer 1942

FORRER, Robert: *Archäologisches zur Geschichte des Schuhs aller Zeiten*. Schönwerd 1942.

Forrer 1943

FORRER, Robert: *Die Mittelalter- und Renaissance- "Einschuhigen" als Überkommnis aus der Antike*. In: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 5, 1943, S. 52-53.

Foxcroft 1936

FOXCROFT, Albert Broadbent: *Catalogue of Fifteenth Century Books and Fragments in the Public Library of Victoria*. Melbourne 1936.

Frenzel 1970

FRENZEL, Ursula: *Michael Wolgemuts Tätigkeit für die Nürnberger Glasmalerei. Dargestellt an der Bildnisscheibe des Dr. Lorenz Tucher von 1485*. In: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1970, S. 27-46.

Frey 2000

FREY, Winfried (Hrsg.): *"Ihr müßt alle nach meiner Pfeife tanzen". Totentänze vom 15. bis 20. Jahrhundert aus den Beständen der Herzog-August-Bibliothek, Wolfenbüttel und der Bibliothek Otto Schäfer, Schweinfurt, Ausstellung in der Bibliothek Otto Schäfer, Schweinfurt, vom 8. Oktober 2000 bis 4. Februar 2001, Herzog-August-Bibliothek, Wolfenbüttel, vom 17. Februar bis 29. April 2001, Hansestadt Lübeck, Stadtbibliothek, Frühjahr 2002*. Wiesbaden 2000. (= Ausstellungskataloge der Herzog-August-Bibliothek. 77)

Froehlich/Gibson 1992

FROEHLICH, Karlfried; GIBSON, Margaret T. (Bearb.): *Biblia Latina cum Glossa Ordinaria. Facsimile Reprint of the Editio Princeps Adolph Rusch of Strassburg 1480/81, 5 Bde.* Brepols 1992.

Funk 1933

FUNK JOSEPH: *Des heiligen Papstes und Kirchenlehrers Gregor des Grossen. Vier Bücher. Dialoge*. München 1933. (= Bibliothek der Kirchenväter. 2. Reihe, Bd. 3)

Funke 1999

FUNKE, Fritz: *Buchkunde. Ein Überblick über die Geschichte des Buches, 6., überarbeitete und ergänzte Aufl.* München 1999.

Füssel 1994

FÜSSEL, Stephan: *Die Weltchronik - eine Nürnberger Gemeinschaftsleistung*. In: *Pirckheimer Jahrbuch*, 9, 1994, S. 7-30.

Füssel 2001

SCHEDER, Hartmann: *Weltchronik. Kolorierte Gesamtausgabe von 1493. Einl. und Kommentar von Stephan Füssel*. Köln 2001.

Füssli 1820

FÜSSLI, Johann Rudolf: *Allgemeines Künstlerlexikon, oder: Kurze Nachricht von dem Leben und Werk der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgießer, Stahlschneider etc. Nebst angehängten Verzeichnissen der Lehrmeister und Schüler, auch der Bildnisse, der in diesem Lexikon enthaltenen Künstler, Bd. 2.* Zürich 1820.

García Craviotto 1989

GARCÍA CRAVIOTTO, Francisco: *Catálogo general de incunables en bibliotecas españolas, Bd. I.* Madrid 1989.

Gärtner 1994

GÄRTNER, Kurt: *Die Tradition der volkssprachigen Weltchronistik in der deutschen Literatur des Mittelalters.* In: *Pirckheimer-Jahrbuch*, 9, 1994, S. 57-72.

Geck 1961

BREYDENBACH, Bernhard von: *Bernhard von Breydenbach. Die Reise ins Heilige Land. Ein Reisebericht aus dem Jahre 1483. Mit 15 Holzschnitten, 2 Faltkarten und 6 Textseiten in Faksimile. Übertragung und Nachwort von Elisabeth Geck. Peregrinatio in Terram Sanctam. Deutsche Ausgabe vom 21. Juni 1486.* Wiesbaden 1961.

Geh 1992

Mittelalterliche Andachtsbücher. Psalterien, Stundenbücher, Gebetbücher. Zeugnisse europäischer Frömmigkeit. Eine Ausstellung der Badischen und der Württembergischen Landesbibliothek zum 91. Deutschen Katholikentag in Karlsruhe 1992, Ausstellungskatalog hrsg. von Hans-Peter Geh und Gerhard Römer, bearbeitet von Felix Heinzer und Gerhard Stamm mit einer Einführung von F. O. Büttner. Karlsruhe 1992.

Geldner 1978

GELDNER, Ferdinand: *Inkunabelkunde. Eine Einführung in die Welt des frühesten Buchdrucks.* Wiesbaden 1978. (= Elemente des Buch- und Bibliothekswesens. 5)

Gerhardt/Palmer 2002

GERHARDT, Christoph; PALMER, Nigel F.: *Das Münchner Gedicht von den fünfzehn Zeichen vor dem jüngsten Gericht. Nach der Handschrift der Bayerischen Staatsbibliothek Cgm 717. Edition und Kommentar.* Berlin 2002. (= Texte des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit. 41)

Gerlings 2004

GERLINGS, Wilhelm: *Die Kirche aus der Seitenwunde Christi bei Augustinus.* Aus: Arnold, Johannes (Hrsg.): *Väter der Kirche. Ekklesiales Denken von den Anfängen bis in die Neuzeit, Festgabe für Hermann Josef Sieben SJ zum 70. Geburtstag.* Paderborn, München, Wien u. a. 2004. S. 465-480.

GfT 1917

VERÖFFENTLICHUNGEN DER GESELLSCHAFT FÜR TYPENKUNDE DES FÜNFZEHNTEN JAHRHUNDERTS (Hrsg.): *Veröffentlichungen der Gesellschaft für Typenkunde des XV. Jahrhunderts, Bd. 11: Tafel 866-965.* Leipzig 1917.

Giess 1961

GIESS, Hildegard: *Die Gestalt des Sandalenlösers in der mittelalterlichen Kunst*. In: *Miscellanae Bibliothecae Hertzianae*, 16, 1961, S. 45-57.

Giess 1962

GIESS, Hildegard: *Die Darstellung der Fußwaschung Christi in den Kunstwerken des 4. - 12. Jahrhunderts*. Rom 1962.

Goff 1964

GOFF, Frederick Richmond: *Incunabula in American Libraries. A Third Census of Fifteenth-Century Books Recorded in North American Collections*. New York 1964.

Goff 1972

GOFF, Frederick Richmond: *Incunabula in American Libraries. A Supplement to the Third Census of Fifteenth-Century Books Recorded in North American Collections (1964)*. New York 1972.

Goldberg 1986

GOLDBERG, Gisela; HEIDEN, Rüdiger an der: *Staatsgalerie Bamberg*. München/Zürich 1986. (= Grosse Kunstführer. 139)

Goldberg 1987

GOLDBERG, Gisela: *Staatsgalerie Füssen. Mit einer Einleitung zur Geschichte des Hohen Schlosses von Magnus Peresson*. Zürich 1987. (= Grosse Kunstführer. 145)

Goldschmidt 1938

GOLDSCHMIDT, Ernst Philipp: *Hieronymus Münzer und seine Bibliothek*. London 1938. (= Studies of the Warburg Institute. 4)

Gössmann 1957

GÖSSMANN, Maria Elisabeth: *Die Verkündigung an Maria. Im dogmatischen Verständnis des Mittelalters*. München 1957.

Grassl 1933/34

GRASSL, Peter: *Der Ratschluss der Erlösung (Phil. 2, 5-8) im Bilde dargestellt in Dorschhausen, Landsberg und von Führich*. In: *Christliche Kunst*, 30, 1933/34, S. 121-128.

Grassl 1934/35

GRASSL, Peter: *Der Ratschluss der Erlösung. Dessen bildliche Darstellung im Mittelalter und in den nachfolgenden Jahrhunderten*. In: *Christliche Kunst*, 31, 1934/35, S. 41-49.

Gregor von Nyssa 1971

GREGOR VON NYSSA: *Die große katechetische Rede. Oratio Catechetica Magna. Eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Joseph Barbel*. Stuttgart 1971. (= Bibliothek der griechischen Literatur. 1)

Gregor von Nyssa 2000

GRÉGOIRE DE NYSSE: *Discours Catéchétique. Texte grec de E. Mühlenberg. Introduction, Traduction et Notes par Raymond Winling*. Paris 2000. (= Sources Chrétiennes. 453)

Grimm 1-33

GRIMM, Jacob und Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch, 33 Bde.* Leipzig 1854-1971.

Grotefend 1971

GROTEFEND, Hermann: *Taschenbuch der Zeitrechnung des deutschen Mittelalters und der Neuzeit*. Hannover ¹¹1971.

Grun 1935

GRUN, Paul Arnold: *Leseschlüssel zu unserer alten Schrift. Taschenbuch der deutschen (wie auch der humanistischen) Schriftkunde für Archivbenutzer, insbesondere Sippen- und Heimatforscher, Studierende, Geistliche und Kirchenbuchführer*. Görlitz 1935. (= Sippenbücherei. 10.11)

Guldan 1966

GULDAN, Ernst: *Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv*. Graz 1966.

Gümbel 1902

GÜMBEL, Albert: *Die Verträge über die Illustrierung und den Druck der Schedelschen Weltchronik*. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 25, 1902, S. 430-437.

Günther 1909

GÜNTHER, Otto: *Die Wiegendrucke der Leipziger Sammlungen und der Herzoglichen Bibliothek in Altenburg*. In: *Beihefte zum Centrallblatt für Bibliothekswesen*, 35, 1909, S. 116, Nr. 2064.

GW 1-11

STAATSBIBLIOTHEK ZU BERLIN, Preußischer Kulturbesitz (Hrsg.): *Gesamtkatalog der Wiegendrucke, 11 Bde.* Stuttgart 1925-2008.

Hach 1881

HACH, Theodor: *Die Verkündigung Mariä als Rechtsgeschäft*. In: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, 23, 1881, S. 165-169 und 178-183.

Haebler 1905

HAEBLER, Konrad: *Typenrepertorium der Wiegendrucke, Bd. 1: Deutschland und seine Nachbarländer*. Halle 1905. (= Sammlung bibliothekswissenschaftlicher Arbeiten. 19/20 [2. Serie. 2/3])

Haebler 1966

HAEBLER, Konrad: *Handbuch der Inkunabelkunde*. Leipzig 1925.

Hain 1826

HAIN, Ludwig: *Repertorium bibliographicum, in quo libri omnes ab arte typographica inventa usque ad annum MD. Typis expressi, ordine alphabetico, vel simpliciter enumerantur vel adcuratius recensentur, Bd. 1.* Stuttgart, Paris 1826.

Hain 1838

HAIN, Ludwig: *Repertorium bibliographicum, in quo libri omnes ab arte typographica inventa usque ad annum MD. Typis expressi, ordine alphabetico, vel simpliciter enumerantur vel adcuratius recensentur, Bd. 2,2.* Stuttgart, Paris 1838.

Hall 2002

HALL, Cynthia Anne: *Treasury book of the Passion: Word and Image in the Schatzbehalter.* Cambridge, Harvard University, Diss. 2002.

Hanslik 1851

HANSLIK, Joseph A.: *Geschichte und Beschreibung der Prager Universitätsbibliothek.* Prag 1851.

Harman 1979

HARMAN, Marian: *Incunabula in the University of Illinois Library at Urbana-Champaign.* Urbana, Chicago, London 1979. (= Robert B. Downs Publication Fund. 5)

Harms 1990

HARMS, Wolfgang (Hrsg.): *Text und Bild, Bild und Text.* Stuttgart 1990. (= Germanistische Symposien. 11)

Harms 2007

HARMS, Wolfgang: *Bildlichkeit als Potential in Konstellationen. Text und Bild zwischen autorisierenden Traditionen und aktuellen Intentionen (15. bis 17. Jahrhundert).* Berlin, New York 2007. (= Wolfgang Stammler Gastprofessur. 15)

Hartmann 1910

HARTMANN, Paul: *Die gotische Monumentalplastik in Schwaben.* München 1910.

Hartung 1999

Hartung & Hartung, Auktionskatalog, 95, 1999.

Hase 1869

HASE, Oscar von: *Die Koburger. Eine Darstellung des deutschen Buchhandels in der Zeit des Übergangs von der scholastischen Wissenschaft zur Reformation.* Leipzig 1869.

Hase 1885

HASE, Oscar von: *Die Koberger. Eine Darstellung des buchhändlerischen Geschäftsbetriebes in der Zeit des Überganges vom Mittelalter zur Neuzeit, 2., neugearb. Aufl.* Leipzig 1885.

Haug 1999

HAUG, Walter (Hrsg.): *Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze*. Tübingen 1999.

Haussherr 1968

HAUSSHERR, Reiner: *Templum Salomonis und Ecclesia Christi. Zu einem Bildvergleich der Bible moralisée*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 31, 1968, S. 101-121.

Heiler 1972

HEILER, Anne Marie (Hrsg.): *Inter Confessiones. Beiträge zur Förderung des interkonfessionellen und interreligiösen Gesprächs. Friedrich Heiler zum Gedächtnis aus Anlaß seines 80. Geburtstages am 30.1.1972*. Marburg 1972. (= Marburger theologische Studien. 10)

Heinecken 1768-1769

HEINECKEN, Karl Heinrich von: *Nachrichten von Künstlern und Kunst-Sachen*, 2 Bde. Leipzig 1.1768-2.1769.

Heinecken 1771

HEINECKEN, Carl Heinrich von: *Idée générale d'une collection complete d'estampes. Avec une dissertation sur l'origine de la gravure et sur les premiers livres d'images*. Leipzig, Wien 1771.

Heinecken 1804

HEINECKEN, Carl Heinrich von: *Neue Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen*. Leipzig 1804.

Heinrichs 2007

HEINRICHS, Ulrike: *Martin Schongauer - Maler und Kupferstecher. Kunst und Wissenschaft unter dem Primat des Sehens*. München, Berlin 2007. (= Kunstwissenschaftliche Studien. 131)

Heinrichs-Schreiber 2003

HEINRICHS-SCHREIBER, Ulrike: *Sehen als Anwendung von Wissen. Aussage und Wirkung der Bilder in Stephan Fridolins Schatzbehälter und bei Albrecht Dürer*. Aus: Dicke, Gerd; Grubmüller, Klaus (Hrsg.): *Die Gleichzeitigkeit von Handschrift und Buchdruck*. Wiesbaden 2003. (= Wolfenbütteler Mittelalter-Studien. 16) S. 49-104.

Heitz 1913

HEITZ, Paul: *Primitive Holzschnitte. Einzelbilder des XV. Jahrhunderts*. Straßburg 1913.

Hellebrant 1886

HELLEBRANT, Árpád: *Catalogus librorum saeculo XV^o impressorum quotquot in bibliotheca academiae litterarum hungaricae asservantur*. Budapest 1886.

Heller 1823

HELLER, Joseph: *Geschichte der Holzschneidekunst von den ältesten bis auf die neuesten Zeiten, nebst zwei Beilagen, enthaltend den Ursprung der Spielkarten und ein Verzeichniß der sämtlichen xylographischen Werke*. Bamberg 1823.

Hellinga 1981

HELLINGA, Lotte; HÄRTEL, Helmar (Hrsg.): *Buch und Text im 15. Jahrhundert. Arbeitsgespräch in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel vom 1. bis 3. März 1978*. Hamburg 1981.

Hellwig 1970

HELLWIG, Barbara: *Inkunabelkatalog des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg*. Wiesbaden 1970.

Hengelhaupt 1994

HENGELHAUPT, Uta: *Bamberger Buchillustrationen um 1500*. Aus: Grimm, Claus; Erichsen, Johannes; Brockhoff, Evamaria (Hrsg.): *Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken*. Regensburg 1994. Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur. 26/94) S. 111-115.

Henkel 1994

HENKEL, Nikolaus: *Ein Zeugnis zum "Schatzbehälter" des Stephan Fridolin in der deutschen Weltchronik Hartmann Schedels*. In: *Pirckheimer-Jahrbuch*, 9, 1994, S. 165-170.

Hennecke 1924

HENNECKE, Edgar (Hrsg.): *Neutestamentliche Apokryphen, in Verbindung mit Fachgelehrten in deutscher Übersetzung und mit Einleitungen*, 2., völlig umgearb. u. verm. Aufl. Tübingen 1924.

Hernad 1990

HERNAD, Béatrice: *Die Graphiksammlung des Humanisten Hartmann Schedel*. München 1990.

Hertrich 1991

HERTRICH, Elmar: *Bayerische Staatsbibliothek. Inkunabelkatalog, Bd. 2*. Wiesbaden 1991.

Hess 1990

HESS, Daniel: *Dürers Selbstbildnis von 1500 - "Alter Deus" oder Neuer Apelles?* In: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg*, 77, 1990, S. 63-90.

Hind 1935

HIND, Arthur Mayger: *An Introduction to a History of Woodcut. With a Detailed Survey of Works done in the Fifteenth Century, Bd. 2*. London 1935.

Hofius 1972

HOFIUS, Otfried: *Der Vorhang vor dem Thron. Eine exegetisch-religionsgeschichtliche Untersuchung zu Hebräer 6,19 f. und 10,19 f.* Tübingen 1972. (= Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament. 14)

Höfler 1976

HÖFLER, Janez: *Zum ehemaligen Zwölfbotenaltar aus Wiener Neustadt.* In: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 30, 1976, S. 163-172.

Hosoda 2002

HOSODA, Ayako: *Darstellungen der Parabel vom barmherzigen Samariter.* Petersberg 2002. (= Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte. 13)

Hourihane 2002

HOURIHANE, Colum (Hrsg.): *Insights and Interpretations. Studies in Celebration of the Eighty-Fifth Anniversary of the Index of Christian Art.* Princeton 2002. (= Index of Christian Art. Occasional Papers. V)

Hrabanus 1973

HRABANUS MAURUS: *Liber de Laudibus Sanctae Crucis. Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Codex Vindobonensis 652 der österreichischen Nationalbibliothek. Bd. 1: Faksimile, Bd. 2: Kommentar. Kodikologische und kunsthistorische Einführung von Kurt Holter.* Graz 1973. (= Codices Selecti. 33)

Hubay 1966

HUBAY, Ilona: *Incunabula der Universitätsbibliothek Würzburg.* Wiesbaden 1966.

Hubay 1970

HUBAY, Ilona: *Incunabula aus der Staatlichen Bibliothek Neuburg/Donau und in der Benediktinerabtei Ottobeuren.* Wiesbaden 1970.

Hubay 1974

HUBAY, Ilona: *Incunabula der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg.* Wiesbaden 1974.

Hummel 1983

HUMMEL, Heribert: *Katalog der Inkunabeln der Stiftsbibliothek Schlägl.* Linz 1983. (= Schlägler Schriften. 8)

Imhof 1989

IMHOF, Michael: *Die topographischen Ansichten des Domberges um 1470 bis 1480.* Aus: Ruß, Hubert (Red.): *Der Bußprediger Capestrano auf dem Domplatz in Bamberg. Eine Bamberger Tafel um 1470/75.* Bamberg 1989. Schriften des Historischen Museums Bamberg. 12) S. 69-86.

Imhoff 1989

IMHOFF, Christoph von (Hrsg.): *Berühmte Nürnberger aus neun Jahrhunderten*, 2., erg. u. erw. Aufl. Nürnberg 1989.

ISTC

Illustrated Incunabula Short-Title Catalogue on CD-ROM, 2. Auflage (ebenso online verfügbar). 1998.

Jaeger 1976

JAEGER, Wolfgang: *Die Heilung des Blinden in der Kunst*. Sigmaringen 1976.

Jakobi-Mirwald 1997

JAKOBI-MIRWALD, Christine: *Buchmalerei. Ihre Terminologie in der Kunstgeschichte*. Berlin 1997.

Jezler 1994

JEZLER, Peter; ALTENDORFER, Hans-Dietrich: *Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter, eine Ausstellung des Schweizerischen Landesmuseums in Zusammenarbeit mit dem Schnütgen-Museum und der Mittelalterabt. des Wallraf-Richartz-Museums der Stadt Köln*, 2., durchges. Aufl. München 1994.

Joachimsohn 1895

JOACHIMSOHN, Paul: *Hans Tuchers Buch von den Kaiserangesichten*. In: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg*, 11, 1895, S. 1-86.

Jursch 1972

JURSCH, Hanna: *Die Rolle des Judas Ischarioth in der Bildtradition der Fußwaschung Jesu*. Aus: Heiler, Anne Marie (Hrsg.): *Inter Confessiones. Beiträge zur Förderung des interkonfessionellen und interreligiösen Gesprächs. Friedrich Heiler zum Gedächtnis aus Anlaß seines 80. Geburtstages am 30.1.1972*. Marburg 1972. (= Marburger theologische Studien. 10) S. 25-33.

Kahsnitz 1986

KAHSNITZ, Rainer (Hrsg.); ANGERER, Martin (Mitarb.): *Nürnberg 1300-1550. Kunst der Gotik und Renaissance, anlässlich der Ausstellung Nürnberg 1300 - 1550: Kunst der Gotik und Renaissance im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg vom 25. Juli - 28. September 1986*. München 1986.

Kalinowski 1981

KALINOWSKI, Lech: *Der versiegelte Brief. Zur Ikonographie der Verkündigung Mariä*. Aus: Dyczek-Gwizdz, Alicja (Red.): *Ars auro prior. Studia Ioanni Bialostocki sexagenario dicata*. Warschau 1981. S. 161-169.

Kalt 1912

KALT, Edmund: *Samson. Eine Untersuchung des historischen Charakters von Richter XIII-XVI*. Freiburg im Breisgau 1912. (= Freiburger theologische Studien. 8)

Kantorowicz 1956

KANTOROWICZ, Ernst H.: *The Baptism of the Apostles*. In: *Dumbarton Oaks Papers*, 9-10, 1956, S. 203-251.

Kautzsch 1975

KAUTZSCH, Emil (Hrsg.): *Die Apokryphen und Pseudepigraphen des Alten Testaments, Bd. 2: Pseudepigraphen des Alten Testaments, 4., unveränd. Neudr.* Darmstadt 1975.

Kawecka-Gryczowa 1970

KAWECKA-GRYCZOWA, Alodia; BOHONOS, Maria; SZANDOROWSKA, Elisa: *Incunabula quae in bibliothecis Poloniae asservantur, Bd. 1.* Wrocław 1970.

Kellner 2003

KELLNER, Stephan: *"Die große Frage" - zur Rezeption des alttestamentarischen Motivs Jephtha in Literatur und Musik.* Aus: Littger, Klaus Walter (Hrsg.): *Jephthas Tochter. Eine alttestamentliche Geschichte in Eichstätt. Eine Ausstellung zur Rezeption von Ri 11, 30-40 in Bildender Kunst, Literatur und Musik mit einem Werkverzeichnis Johann Michael Baaders (1729-1792).* Wiesbaden 2003. (=Schriften der Universitätsbibliothek Eichstätt. 57) S. 59-66.

Kern 1971

KERN, Peter: *Trinität, Maria, Inkarnation. Studien zur Thematik der deutschen Dichtung des späteren Mittelalters.* Berlin 1971. (= Philologische Studien und Quellen. 55)

Keunecke 1982

KEUNECKE, Hans Otto: *Anton Koberger (ca. 1440-1513).* In: *Fränkische Lebensbilder*, 10, 1982, S. 38-56.

Kinkelbach 1609

KINKELBACH, Quadts von: *Teutscher Nation Herligkeit.* Köln 1609.

Kisters 1963

STRIEDER, Peter (Bearb.): *Sammlung Heinz Kisters. Altdeutsche und altniederländische Gemälde. Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg vom 25. Juni bis 15. September 1963.* Nürnberg 1963.

Kistner 1991

Buch- und Kunstauktionshaus F. Zisska und R. Kistner, Auktionskatalog, 17, 1991.

Klemm 1884

KLEMM, Heinrich: *Beschreibender Catalog des Bibliographischen Museums.* Dresden 1884.

Knorr 1759

KNORR, Georg F.: *Allgemeine Künstler-Historie.* Nürnberg 1759.

Kofler 2003

KOFLER, Walter: *Die Heldenbuch-Inkunabel von 1479 : Alle Exemplare und Fragmente in 350 Abbildungen.* Göppingen 2003.

Köhler 1998

KÖHLER, Matthias: *St. Maria Magdalena Tiefenbronn.* Lindenberg 1998.

Kolb 1977

KOLB, Karl: *Wehrkirchen und Kirchenburgen in Franken*. Würzburg 1977.

Koslow 1986

KOSLOW, Susan: *The Curtain-Sack: A Newly Discovered Incarnation Motif in Rogier van der Weyden's Columba Annunciation*. In: *artibus et historiae*, 13, 1986, S. 9-33.

Kraus 1960

KRAUS, Hans P.: *Incunabula. Including Many Famous Woodcut Books. Catalogue 93*. New York 1960.

Kraus 1989

KRAUS, Hans-Joachim: *Psalmen. 1. Teilband: Psalmen 1-59*. Neukirchen-Vluyn ⁶1989.
(= Biblischer Kommentar. Altes Testament, Bd. 15.1)

Krenn 2006

KRENN, Margit (Hrsg.): *Heilsspiegel - Speculum humanae salvationis. Handschrift 2505 der Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt*. Darmstadt 2006.

Kriss-Rettenbeck 1956

KRISS-RETTENBECK, Lenz: *Lebensbaum und Ährenkleid. Probleme der volkskundlichen Ikonographie*. In: *Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde*, 1956, S. 42-56.

Kühnel 1982

KÜHNEL, Harry (Hrsg.): *Niederösterreichische Landesausstellung 800 Jahre Franz von Assisi, franziskanische Kunst und Kultur des Mittelalters; Krems-Stein, Minoritenkirche, 15. Mai - 17. Oktober 1982*. Wien 1982. (= Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums. N.F. 122)

Kunze 1975

KUNZE, Horst: *Geschichte der Buchillustration in Deutschland. Das 15. Jahrhundert, Text- und Bildband*. Leipzig 1975.

Kyriss 1960

KYRISS, Ernst: *Die älteren Einbände der Universitätsbibliothek Heidelberg*. In: *Heidelberger Jahrbücher*, 4, 1960, S. 128-158.

Laager 1996

Ars moriendi. Die Kunst gut zu leben und gut zu sterben. Texte von Cicero bis Luther, hrsg., eingeleitet und übersetzt von Jacques Laager. Mit 11 Kupferstichen vom Meister E. S. Zürich 1996.

Laborde 1909

LABORDE, Alexandre de: *Les manuscrits à peintures de la Cité de dieu de Saint Augustin, 3 Bde*. Paris 1909.

Laborde 1921

LABORDE, Alexandre: *La Bible moralisée conservée à Oxford, Paris et Londres*, Bd. 4. Paris 1921.

Landersdorfer 1913

LANDERSDORFER, Simon (Übers.): *Ausgewählte Schriften der syrischen Dichter Cyrillonas, Baläus, Isaak von Antiochien und Jakob von Sarug*. Kempten-München 1913.
(= Bibliothek der Kirchenväter. 1,6)

Langer 2000

LANGER, Otto: *Christliche Mystik im Mittelalter. Mystik und Rationalisierung - Stationen eines Konflikts*. Darmstadt 2004.

LCI 1-8

Lexikon der christlichen Ikonographie, 8 Bde, hrsg. von Engelbert Kirschbaum, in Zusammenarbeit mit Günter Bandmann, Wolfgang Braunfels, Johannes Kollwitz u. a. Rom, Freiburg, Basel u. a. 1.1968-8.1976.

Lechner 1978

LECHNER, Gregor Martin: *Zur Symbolik der Majolika-Vasen auf mittelalterlichen Verkündigungstafeln*. In: *Mitteilungen des Kremser Stadtarchivs*, 17/18, 1978, S. 89-104.

Lehrs 1889

LEHRS, Max: *Wenzel von Olmütz*. Dresden 1889.

Lehrs 1930

LEHRS, Max: *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert*, Bd. 7. Wien 1930.

Lewis 1991

LEWIS, Suzanne: *The English Gothic illuminated Apocalypse, lectio divina, and the Art of Memory*. In: *Word and Image*, 7, 1991, S. 1-32.

LexMA 1-10

BAUTIER, Robert-Henri; AUTY, Robert; ANGERMANN, Norbert (Hrsg.): *Lexikon des Mittelalters*, 10 Bde. München 1980-1999.

LGB 1-8

CORSTEN, Severin (Hrsg.): *Lexikon des gesamten Buchwesens*, 2., völlig neu bearb. Aufl., 8 Bde. Stuttgart 1987-2008.

Liebrich 1997

LIEBRICH, Julia: *Die Verkündigung an Maria. Die Ikonographie der italienischen Darstellungen von den Anfängen bis 1500*. Köln, Weimar, Wien 1997.

Liedke 1982

LIEDKE, Volker: *Die Münchner Tafelmalerei und Schnitzkunst der Spätgotik, Teil 2: Vom Pestjahr 1430 bis zum Tod Ulrich Neunhaussers 1472*. München 1982. (= Ars Bavaria. 29/30)

Lippmann 1963

LIPPMANN, Friedrich: *Der Kupferstich*, 7. Aufl., neu bearbeitet von Fedja Anzelewsky. Berlin 1963.

Littger 2003

LITTFER, Klaus Walter (Hrsg.): *Jephthas Tochter. Eine alttestamentliche Geschichte in Eichstätt. Eine Ausstellung zur Rezeption von Ri 11, 30-40 in Bildender Kunst, Literatur und Musik mit einem Werkverzeichnis Johann Michael Baaders (1729-1792)*. Wiesbaden 2003. (= Schriften der Universitätsbibliothek Eichstätt. 57)

Lochner 1875

LOCHNER, Georg Wolfgang Karl: *Des Johann Neudörfer Schreib- und Rechenmeisters zu Nürnberg Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst aus dem Jahre 1547. Nebst der Fortsetzung des Andreas Gulden*. Wien 1875. (= Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance. 10)

Loga 1888

LOGA, Valerian von: *Die Städteansichten in Hartman Schedels Weltchronik*. In: *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen*, 9, 1888, S. 93-107, 184-196.

Loga 1895

LOGA, Valerian von: *Beiträge zum Holzschnittwerk Michel Wolgemuts*. In: *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen*, 16, 1895, S. 224-240.

Löhr 1989

LÖHR, Alexander: *Maltechnik und Erhaltungszustand der Capestrano-Tafel*. Aus: Ruß, Hubert (Red.): *Der Bußprediger Capestrano auf dem Domplatz in Bamberg. Eine Bamberger Tafel um 1470/75*. Bamberg 1989. (= Schriften des Historischen Museums Bamberg. 12) S. 55-58.

Lohse 1967

LOHSE, Wolfram: *Die Fußwaschung (Joh 13,1-20). Eine Geschichte ihrer Deutung, Bd. 1: Text, Bd. 2: Anmerkungen*. Univ. Erlangen-Nürnberg, Diss. 1967.

Lorentz 2001

LORENTZ, Philippe: *Jost Haller, le peintre des chevaliers et l'art en Alsace au XVe siècle. A l'occasion de l'exposition Jost Haller, le peintre des chevaliers, présentée au musée d'Unterlinden à Colmar, du 15 septembre au 16 décembre 2001*. Paris 2001.

Lorenz 2003

LORENZ, Gernot: "... hat seiner Tochter auch die Kehle abgestochen": das Jephtha-Thema in der Bibelillustration. Aus: Littger, Klaus Walter (Hrsg.): *Jephthas Tochter. Eine alttestamentliche Geschichte in Eichstätt. Eine Ausstellung zur Rezeption von Ri 11, 30-40 in Bildender Kunst, Literatur und Musik mit einem Werkverzeichnis Johann Michael Baaders (1729-1792)*. Wiesbaden 2003. (= Schriften der Universitätsbibliothek Eichstätt. 57) S. 55-58.

Lowden 2000

LOWDEN, John: *The making of the Bibles moralisées, Bd. 1: The manuscripts*. Pennsylvania 2000.

LThK 1-11

Lexikon für Theologie und Kirche, begr. von Michael Buchberger, hrsg. von Walter Kasper, 3., völlig neu bearb. Aufl. Freiburg i. Br. 1993-2001.

Lüdke 1996

LÜDKE, Dietmar: *Die überlieferten Werke des Meisters der Karlsruher Passion*. Aus: Roller, Stefan (Hrsg.): *Die Karlsruher Passion. Ein Hauptwerk Straßburger Malerei der Spätgotik*. Ostfildern-Ruit 1996. S. 27-116.

Lüdke 2001

LÜDKE, Dietmar; KRÜGER, Jürgen; SÖNKE, Lorenz (Hrsg.): *Spätmittelalter am Oberrhein. Teil 1: Maler und Werkstätten 1450 - 1525*. Stuttgart 2001.

Lukatis 1993

LUKATIS, Christiane: *Die Apostelmartyrien Stefan Lochners. Zum Zusammenhang von Weltgericht und Marterszenen*. In: *Städel-Jahrbuch*, N. F. 14, 1993, S. 55-86.

Lüken 2000

LÜKEN, Sven: *Die Verkündigung an Maria im 15. und 16. Jahrhundert. Historische und kunsthistorische Untersuchungen*. Göttingen 2000. (= Rekonstruktion der Künste. 2)

Lutz-Perdrizet 1907

LUTZ, Jules; PERDRIZET, Paul: *Speculum Humanae Salvationis. Die Quellen des Speculums und seine Bedeutung in der Ikonographie besonders in der elsässischen Kunst des XIV. Jahrhunderts, mit der Wiedergabe in Lichtdruck (140 Tafeln) der Schlettstadter Handschrift, ferner sämtlicher alten Mühlhauser Glasmalereien, sowie einiger Scheiben aus Colmar, Weissenburg etc.* Leipzig 1907.

Machilek 1984/1985

MACHILEK, Franz; SCHLAGER, Karlheinz; WOHNHAAS, Theodor: *O Felix Lancea. Beiträge zum Fest der Heiligen Lanze und der Nägel. Mit Hymnen-Übertragungen von Friedrich Dörr*. In: *Jahrbuch des historischen Vereins für Mittelfranken*, 22, 1984-1985, S. 43-107.

Machilek 2002

MACHILEK, Franz: *Die Nürnberger Heiltumsweisungen*. Aus: Arnold, Klaus (Hrsg.): *Wallfahrten in Nürnberg um 1500. Akten des interdisziplinären Symposions vom 29. und 30. September 2000 im Caritas Pirckheimer-Haus in Nürnberg*. Wiesbaden 2002. (= Pirckheimer Jahrbuch für Renaissance- und Humanismusforschung. 17) S. 9-52.

Madsen 1938

MADSEN, Victor: *Katalog over det Kongelige Biblioteks Inkunabler, Bd.2*. Kopenhagen 1938.

Mälzer 1986

MÄLZER, Gottfried: *Die Inkunabeln der Universitätsbibliothek Würzburg*. Würzburg 1986.

Marrow 1979

MARROW, James H.: *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative*. Kortrijk 1979. (= Ars Neerlandica. 1)

Martin 1994

CHÂTELET, Albert (Hrsg.): *le beau Martin. Etudes et mises au point. Études et mises au point, actes du colloque organisé par le musée d'Unterlinden à Colmar les 30 septembre, 1er et 2 octobre 1991*. Colmar 1994.

Martín Abad 1991

MARTÍN ABAD, Julián: *Catálogo general de incunables en bibliotecas españolas (CIE). Adiciones y correcciones, Bd. 1*. Madrid 1991.

Martyrologium 1931

DELEHAYE, Hippolyt; PETERS, Paul; COENS, Mauritio (Hrsg.): *Commentarius perpetuus in martyrologium Hieronymianum, ad recensionem Henrici Quentin*. Brüssel 1931. (= Acta Sanctorum. Novembris 2.2)

Mattingly 1923

MATTINGLY, Harold: *Coins of the Roman Empire in the British Museum, Bd. 1: Augustus to Vittelius*. London 1923.

Meer 1978

MEER, Frits van der: *Apokalypse. Die Visionen des Johannes in der europäischen Kunst*. Freiburg, Basel, Wien 1978.

Meiss 1967

MEISS, Millard: *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Late Fourteenth Century and the Patronage of the Duke, Bd. 2*. London 1967.

Mellinkoff 1970

MELLINKOFF, Ruth: *The Horned Moses in Medieval Art and Thought*. Berkley, Los Angeles, London 1970.

Merzdorf 1870

MERZDORF, Theodor: *Die deutschen Historienbibeln des Mittelalters nach vierzig Handschriften*, 2 Bde. Tübingen 1870. (= Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart. 100-101)

Metzsch 1998

METZSCH, Friedrich-August von: *Menschen helfen Menschen. Der barmherzige Samariter als Leitbild und in der Kunst*. Stuttgart 1998.

Michaelis 1956

MICHAELIS, Wilhelm: *Die Apokryphen Schriften zum Neuen Testament*. Bremen 1956. (= Sammlung Dietrich. 129)

Mieth 2002

MIETH, Katja Margarethe: *Verflechtung östlicher und westlicher Elemente: Bemerkungen zur Ausstattung des Franziskanerobservantenklosters St. Anna in Kamenz (Oberlausitz)*. Aus: Popp, Dietmar; Suckale, Robert (Hrsg.): *Die Jagiellonen. Kunst und Kultur einer europäischen Dynastie an der Wende zur Neuzeit*. Nürnberg 2002. (= Wissenschaftliche Beibände zum Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums. 21) S. 167-177.

Minott 1994

MINOTT, Charles I.: *Narrative in the Art of Martin Schongauer*. Aus: Châtelet, Albert (Hrsg.): *le beau Martin. Etudes et mises au point. Études et mises au point ; actes du colloque organisé par le musée d'Unterlinden à Colmar les 30 septembre, 1er et 2 octobre 1991*. Colmar 1994. S. 91-96.

ML 1-6

BÄUMER, Remigius; SCHEFFCZYK, Leo (Hrsg.): *Marienlexikon*, 6 Bde. St. Ottilien 1.1988-6.1994.

Müller 2001

MÜLLER, Christian: *Katalog der Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts im Kupferstichkabinett Basel, Bd. 2b: Urs Graf, die Zeichnungen im Kupferstichkabinett Basel*. Basel, Stuttgart 2001. (= Kupferstichkabinett Basel: Beschreibender Katalog der Zeichnungen. 3)

Mundt 1992

MUNDT, Lothar; ROLOFF, Hans-Gert; SEELBACH, Ulrich: *Probleme der Edition von Texten der frühen Neuzeit. Beiträge zur Arbeitstagung der Kommission für die Edition von Texten der frühen Neuzeit*. Tübingen 1992. (= Beiheft zu Editio. 3)

Murr 1776

MURR, Christoph Gottlieb von: *Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Litteratur*, Bd. 2. Nürnberg 1776.

Muther 1884

MUTHER, Richard: *Die deutsche Buchillustration der Gothik und Frührenaissance (1466-1530)*. München, Leipzig 1884.

Nägele 1925

NÄGELE, Anton: *Die Heilig-Kreuzkirche in Schwäbisch-Gmünd*. Gmünd 1925.

Nagler 1837

NAGLER, Georg Kaspar: *Neues allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc.*, Bd. 5. München 1837.

Nagler 1881

NAGLER, Georg Kaspar: *Die Monogrammisten, fortgesetzt von A. Andresen und C. Clausen*. München, Leipzig 1881.

Neuber 2000

NEUBER, Wolfgang: *Ökonomien des Verstehens. Markt, Buch und Erkenntnis im technischen Medienwandel der frühen Neuzeit*. Aus: Wenzel, Horst; Seipel, Wilfried; Wunberg, Gotthart (Hrsg.): *Die Verschriftlichung der Welt. Bild, Text und Zahl in der Kultur des Mittelalters und der frühen Neuzeit*. Wien 2000. (= Schriften des kunsthistorischen Museums. 6) S. 181-210.

Neumann 1990

MECHTHILD VON MAGDEBURG: *Das fließende Licht der Gottheit, nach der Einsiedler Handschrift in kritischem Vergleich mit der gesamten Überlieferung*, hrsg. von Hans Neumann, Bd. 1: Text. Zürich, München 1990.

Neumüller 1997

NEUMÜLLER, Willibrord (Kommentar): *Speculum humanae salvationis. Codex Cremifanensis 243 des Benediktinerstiftes Kremsmünster*. Graz 1997. (= Glanzlichter der Buchkunst. 7)

Niesner 1995

NIESNER, Manuela: *Das Speculum humanae salvationis der Stiftsbibliothek Kremsmünster. Edition der mittelhochdeutschen Versübersetzung und Studien zum Verhältnis von Bild und Text*. Köln, Weimar, Wien 1995. (= Pictura et poesis. 8)

Noll 2004

NOLL, Thomas: *Zu Begriff, Gestalt und Funktion des Andachtsbildes im späten Mittelalter*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 67, 2004, S. 297-328.

Nordström 1984

NORDSTRÖM, Folke: *Mediaeval Baptismal Fonts. An Iconographical Study*. Umeå 1984. (= Acta Universitatis Umensis. 6)

Oates 1954

OATES, J. C. T.: *A Catalogue of the Fifteenth Century Printed Books in the University Library Cambridge*. Cambridge 1954.

Oberhammer 1948

OBERHAMMER, Vinzenz: *Der Altar vom Schloss Tirol*. Innsbruck, Wien 1948.

Oefele 1763

OEFELE, Andreas Felix von: *Rerum Boicarum scriptores. Nusquam Antehac Editi Quibus Vicinarum Quoque Gentium nec non Germaniae universae Historiae Ex Monumentis Genuinis Historicis Et Diplomaticis Plurimum Illustrantur, Bd. 2. Augustae Vindelicorum* (Augsburg) 1763.

Olivar 1990

OLIVAR, Alexandre: *Els incunables conservats a la Biblioteca de Montserrat*. Montserrat 1990. (= Scripta et documenta / Abadía de Montserrat. 40)

Ott 2000

OTT, Norbert H.: *Texte und Bilder. Beziehungen zwischen den Medien Kunst und Literatur in Mittelalter und früher Neuzeit*. Aus: Wenzel, Horst; Seipel, Wilfried; Wunberg, Gotthart (Hrsg.): *Die Verschriftlichung der Welt. Bild, Text und Zahl in der Kultur des Mittelalters und der frühen Neuzeit*. Wien 2000. (= Schriften des kunsthistorischen Museums. 6) S. 105-143.

Ottheinrich-Bibel 2002

Die Ottheinrich-Bibel. Kommentar zur Faksimile-Ausgabe der Handschrift Cgm 8010/1.2 der Bayerischen Staatsbibliothek München. Mit Beiträgen von Brigitte Gullath, Jeffrey Hamburger, Karin Schneider und Robert Suckale. Luzern 2002.

Ottomeyer 1993

OTTOMEYER, Hans: *Erscheinungen des Geschmacks - Tafelbräuche und Tischgerät*. Aus: Zischka, Ulrike; Ottomeyer, Hans; Bäuml, Susanne (Hrsg.): *Die anständige Lust. Von Esskultur und Tafelsitten*. München 1993. S. 23-32.

Ottomeyer 1993a

OTTOMEYER, Hans: *Tischordnung*. Aus: Zischka, Ulrike; Ottomeyer, Hans; Bäuml, Susanne (Hrsg.): *Die anständige Lust. Von Esskultur und Tafelsitten*. München 1993. S. 138-140.

Ottomeyer 2002

OTTOMEYER, Hans; VÖLKEL, Michaela (Hrsg.): *Die öffentliche Tafel. Tafelzeremoniell in Europa 1300-1900. Ausstellungskatalog 29.11.2002 bis 11.03.2003, Kronprinzenpalais, Berlin DHM Berlin 2002*.

Pächt 1989

PÄCHT, Otto: *Van Eyck. Die Begründung der altniederländischen Malerei*. München 1989.

Palmer 1993

PALMER, Nigel F.: *Ars moriendi und Totentanz: Zur Verbildlichung des Todes im Spätmittelalter. Mit einer Bibliographie zur >Ars moriendi<*. Aus: Borst, Arno (Hrsg.): *Tod im Mittelalter*. Konstanz 1993. (= Konstanzer Bibliothek. 20) S. 313-334.

Panzer 1788

PANZER, Georg Wolfgang: *Annalen der älteren deutschen Litteratur oder Anzeige und Beschreibung derjenigen Bücher welche von Erfindung der Buchdruckerkunst an bis MDXX in deutscher Sprache gedruckt worden sind, Bd. 1*. Nürnberg 1788.

Panzer 1802

PANZER, Georg Wolfgang: *Zusätze zu den Annalen der älteren Litteratur oder Anzeige und Beschreibung derjenigen Bücher welche von Erfindung der Buchdruckerkunst an bis MDXX in deutscher Sprache gedruckt worden sind*. Leipzig 1802.

Paschen 1995

PASCHEN, Christine: *Buchproduktion und Buchbesitz in der frühen Neuzeit: Amberg in der Oberpfalz*. Frankfurt a. M. 1995.

Pascher 1980

PASCHER, Peter Hans: *Die Wiegendrucke der Universitätsbibliothek und des Kärntner Landesmuseums in Klagenfurt*, 2. Auflage. Klagenfurt 1980. (= Armarium. 8)

Passavant 1860

PASSAVANT, Johann David: *Le Peintre-Graveur, Bd. I*. Leipzig 1860.

Pauldrach 1989

PAULDRACH, Sabine: *Bußpredigten und Bußprediger, besonders Johannes von Capestrano*. Aus: Ruß, Hubert (Red.): *Der Bußprediger Capestrano auf dem Domplatz in Bamberg. Eine Bamberger Tafel um 1470/75*. Bamberg 1989. (= Schriften des Historischen Museums Bamberg. 12) S. 95-109.

Perl 1964

AUGUSTINUS, Aurelius: *Über den Wortlaut der Genesis. Der große Genesiskommentar in zwölf Büchern, zum erstenmal in dt. Sprache von Carl Johann Perl, Bd. 2: Buch VII bis XII*. Paderborn 1964.

Pfeiffer 1969a

PFEIFFER, Elisabeth: *Vier Tafeln des Lautenbacher Hochaltars und Albrecht Dürer*. In: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg*, 56, 1969, S. 251-316.

Pfeil 1996

PFEIL, Daniela von: *Der Pleydenwurff-Wolgemit-Kreis. Studien zu fränkischen Zeichnungen vor Dürer unter Berücksichtigung der Tafelmalerei*. Berlin, Techn. Univ., Diss. 1995.

PG 1-161

MIGNE, Jacques Paul (Hrsg.): *Patrologiae cursus completus. Series Graeca, 161 Bde.* Paris 1857-1866.

Pilinski 1883

PILINSKI, Adam: *Ars moriendi. Reproduit en Fac-Similé sur l'exemplaire de la Bibliothèque Nationale*. Paris 1883. (= Monuments de la Xylographie. 4)

Pinder 1663

PINDER, Ulrich: *Speculum Passionis. Das ist: Spiegel deß bitteren Leydens vnn Sterbens Jesu Christi. Erstlich in Latein beschriben und in Truck verfertigt zu Nürnberg im Jahr 1507 durch Doctor Ulrich Pinder. Salzburg 1663. Nachdruck kommentiert von Helmar Junghans und Christa-Maria Dreißiger. Leipzig 1986.*

Pindter 1905

PINDTER, Rudolf: *Die Incunabeln in der Fideikommiss-Bibliothek des Fürsten Dietrichstein auf Schloss Nikolsburg. Brünn 1905.*

Pinson 1995

PINSON, Yona: *Fall of the Angels and Creation in Bosch's Eden: Meaning in Iconographical Sources.* Aus: Smeyers, Maurits (Hrsg.): *Flanders in a European perspective. Manuscript illumination around 1400 in Flanders and abroad, proceedings of the international colloquium, Leuven, 7 - 10 Sept. 1993.* Leuven 1995. S. 693-707.

PL 1-221

MIGNE, Jacques Paul (Hrsg.): *Patrologiae cursus completus. Series Latina, 221 Bde.* Paris 1844-1862.

Plaßmann 2000

PLAßMANN, Otmar: *Israhel van Meckenem. Kupferstiche des späten Mittelalters aus Westfalen. Katalog zur Ausstellung des Museums im Kloster Grafschaft (2. Juni - 13. August 2000).* Schmallenberg-Grafschaft 2000.

Plotzek 1987

PLOTZEK, Joachim M.: *Andachtsbücher des Mittelalters aus Privatbesitz. Katalog zur Ausstellung im Schnütgen-Museum. Köln 1987.*

Plotzek 2001

PLOTZEK, Joachim M. (Hrsg.): *Ars vivendi, ars moriendi.* München 2001.

Plummer 1966

PLUMMER, John: *Die Miniaturen aus dem Stundenbuch der Katharina von Kleve. Bd. 1: Einleitung und Erläuterung.* Berlin 1966.

PML 1907

MORGAN, John Pierpont (Sammler): *Catalogue of Manuscripts and Early Printed Books from the Libraries of William Morris, Richard Bennett, Bertram, Fourth Earl of Ashburnham, and other Sources. Now Forming Portion of the Library of J. Pierpont Morgan. Early Printed Books, Bd. 1: Xylographica, Germany and Switzerland.* London 1907.

Polain 1932

POLAIN, M.-Louis: *Catalogue des livres imprimés au quinzième siècle des bibliothèques de Belgique, Bd. 2.* Brüssel 1932.

Popp/Suckale 2002

POPP, Dietmar; SUCKALE, Robert (Hrsg.): *Die Jagiellonen. Kunst und Kultur einer europäischen Dynastie an der Wende zur Neuzeit*. Nürnberg 2002. (= Wissenschaftliche Beibände zum Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums. 21)

Pressler 1997

PRESSLER, Guido: *Die Holzschnitte der deutschen Hedwigslegende (Breslau 1504). Bildbeschreibungen, buch- und kunsthistorische Bemerkungen sowie szenischer Exkurs über einen eventuellen Zusammenhang der Holzschnittfolgen und ihrer Künstler im „Schatzbehalter“ (Nürnberg 1491) und in der „Hedwigslegende“ (Breslau 1504)*. Hürtgenwald 1997.

Proctor 1898

PROCTOR, Robert: *An Index to the Early Printed Books in the British Museum: From the Invention of Printing to the Year MD with Notes of those in the Bodleian Library, Bd. 1*. London 1898.

Quandt 1839

QUANDT, Johann Gottlob von: *Die Gemälde des Michel Wohlgemuth in der Frauenkirche zu Zwickau*. Dresden, Leipzig 1839.

Rathgens 1986

RATHGENS, Hugo: *1942/43 im Dom zu Lübeck entdeckte Malereien, hrsg. und mit Anmerkungen versehen von Wolfgang Erdmann*. In: *Der Wagen. Lübecker Beiträge zur Kultur und Gesellschaft*, 1986, S. 213-228.

RDK 1-10

ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE MÜNCHEN (Hrsg.): *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, begonnen von Otto Schmitt, Redaktion Karl-August Wirth, 10 Bde.* München 1.1937-10.2003.

Reichmann 1993

EBERT, Robert Peter; REICHMANN, Oskar; SOLMS, Hans-Joachim; WEGERA, Klaus-Peter: *Frühneuhochdeutsche Grammatik*. Tübingen 1993.

Reske 2000

RESKE, Christoph: *Die Produktion der Schedelschen Weltchronik in Nürnberg*. Wiesbaden 2000. (= Mainzer Studien zur Buchwissenschaft. 10)

Retberg 1854

RETBERG, Ralf Leopold von: *Nürnberg's Kunstleben in seinen Denkmalen dargestellt. Ein Führer für Einheimische und Fremde*. Stuttgart 1854.

Richtstätter 1919

RICHTSTÄTTER, Carl: *Die Herz-Jesu-Verehrung des deutschen Mittelalters, Bd. 1: Predigt und Mystik*. Paderborn 1919.

Riecke 2003

RIECKE, Anne-Beate: *Aderlaß und Seelentrost. Die Überlieferung deutscher Texte im Spiegel Berliner Handschriften und Inkunabeln. Eine Ausstellung der Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Kulturforum, 20. Juni - 21. September 2003, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, November 2003 - Februar 2004.* Mainz 2003.

Ries 1989

RIES, Karin: *Betrachtung des Weihnachtsbildes unter astrologisch-astronomischen Kontext.* Aus: Ruß, Hubert (Red.) (Hrsg.): *Der Bußprediger Capestrano auf dem Domplatz in Bamberg. Eine Bamberger Tafel um 1470/75.* Bamberg 1989. (= Schriften des Historischen Museums Bamberg. 12) S. 49-54.

Rießler 1928

RIEßLER, Paul: *Altjüdisches Schrifttum außerhalb der Bibel.* Augsburg 1928.

Rischpler 2001

RISCHPLER, Susanne: *Biblia sacra figuris expressa. Mnemotechnische Bilderbibeln des 15. Jahrhunderts.* Wiesbaden 2001. (= Wissensliteratur im Mittelalter. 36)

Rock 1929

JOHANNES DE CAULIBUS: *Des Minderen Bruders Johannes de Caulibus Betrachtungen vom Leben Jesu Christi, verdeutscht von Vincenz Rock, eingeleitet und teilweise umgearbeitet von Gallus Haselbeck.* Berlin ³1929.

Rohrbacher 1989

ROHRBACHER, Heinrich: *Bernhard von Breydenbach und sein Werk "Peregrinatio in terram sanctam" (1486).* In: *Philobiblion*, 33, 1989, S. 89-113.

Rolfes 1989

ROLFES, Helmuth: *Ars moriendi. Eine Sterbekunst aus der Sorge um das ewige Heil.* Aus: Wagner, Harald; Kruse, Torsten (Hrsg.): *Ars moriendi. Erwägungen zur Kunst des Sterbens.* Freiburg, Basel, Wien 1989. (= Quaestiones Disputatae. 118) S. 15-44.

Roller 1996

ROLLER, Stefan (Hrsg.): *Die Karlsruher Passion. Ein Hauptwerk Straßburger Malerei der Spätgotik.* Ostfildern-Ruit 1996.

Rosenberg 1986

ROSENBERG, Alfons: *Engel und Dämonen. Gestaltwandel eines Urbildes. Mit einem Vorwort von Otto Betz.* München ²1986.

Rosenthal 1892

ROSENTHAL, Ludwig: *Incunabula xylographica et chalcographica. Katalog 90 von Ludwig Rosenthals Antiquariat.* München 1892.

Rost 1796

ROST, Carl Christ Heinrich: *Handbuch für Kunstliebhaber und Sammler über die vornehmsten Kupferstecher und ihre Werke. Vom Anfange dieser Kunst bis auf gegenwärtige Zeit, chronologisch und in Schulen geordnet, nach der französischen Handschrift des Herrn M. Huber, Bd. 1: Deutsche Schule.* Zürich 1796.

Rowlands 1988

ROWLANDS, John: *The Age of Dürer and Holbein. German Drawings 1400-1550.* London 1988.

Rowlands 1993

ROWLANDS, John: *Drawings by German Artists and Artists from German-Speaking Regions of Europe in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. The Fifteenth Century, and the Sixteenth by Artists born before 1530, 2 Bde.* London 1993.

Rücker 1998

RÜCKER, Elisabeth: *Hartmann Schedels Weltchronik. Das größte Buchunternehmen der Dürer-Zeit.* München 1998.

Ruh 1990

RUH, Kurt: *Geschichte der abendländischen Mystik, Bd. 1: Die Grundlegung durch die Kirchenväter und die Mönchstheologie des 12. Jahrhunderts.* München 1990.

Sajó 1970

SAJÓ, Géza; SOLTÉSZ, Zoltánné (Bearb.): *Catalogus incunabulorum quae in bibliothecis publicis Hungariae asservantur, Bd. 1: A-N.* Budapest 1970.

Sallander 1953

SALLANDER, Hans: *Katalog der Inkunabeln der Kgl. Universitätsbibliothek zu Uppsala. Neuerwerbungen seit dem Jahre 1907.* Uppsala 1953. (= Bibliotheca Ekmaniana. 59)

Salzer 1967

SALZER, Anselm: *Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters. Mit Berücksichtigung der patristischen Literatur. Eine literar-historische Studie.* Darmstadt 1967 (Nachdr. d. Ausg. v. 1893).

Sanoner 1909

SANONER, G.: *La Bible, racontée par les artistes du Moyen-Age: Création des anges.* In: *Revue de l'art chrétien*, 59, 1909, S. 302-307.

Schade 1958

SCHADE, Herbert: *I. Adams großes Gesicht.* In: *Das Münster*, 11, 1958, S. 375-387.

Schade 1977

SCHADE, Herbert: *Der „Traum Adams“ - das „große Geheimnis“ (Ephes. 5,32) von Liebe und Tod und die Erkenntnis des Guten und Bösen in der mittelalterlichen Kunst. Die Bilderkenntnis als anthropologische Voraussetzung für die Entscheidung des Menschen zwischen Gut und Böse.* Aus: Zimmermann, Albert (Hrsg.): *Die Mächte des Guten und Bösen. Vorstellungen im XII. und XIII. Jahrhundert über ihr Wirken in der Heilsgeschichte.* Berlin, New York 1977. (= *Miscellanea Mediaevalia*. 11) S. 453-288.

Schade 1996

SCHADE, Karl: *Andachtsbild. Die Geschichte eines kunsthistorischen Begriffs.* Weimar 1996.

Schaible 1970

SCHAIBLE, Marlene: *Darstellungsformen des Teuflischen, untersucht an Darstellungen des Engelsturzes vom Ausgang des Mittelalters bis zu Rubens.* Tübingen, Univ., Diss. 1970.

Schawe 1999

SCHAWE, Martin: *Rom in Augsburg. Die Basilikabilder aus dem Katharinenkloster.* München 1999.

Schenk 2003

SCHENK, Jasper Gerrit: *Zeremoniell und Politik. Herrschereinzüge im spätmittelalterlichen Reich.* Köln, Weimar, Wien 2003. (= *Forschungen zur Kaiser- und Papstgeschichte des Mittelalters*, Beihefte zu J. F. Böhmer, *Regesta Imperii*. 21)

Scherrer 1880

SCHERRER, Gustav: *Verzeichniss der Incunabeln der Stiftsbibliothek von St. Gallen.* St. Gallen 1880.

Schiller 1-5

SCHILLER, Gertrud: *Ikongraphie der christlichen Kunst, 5 Bde.* Gütersloh 1966-1991.

Schmid 1958

SCHMID, Helmut H.: *Augsburger Einzelformschnitt und Buchillustration im 15. Jahrhundert.* Baden-Baden, Straßburg 1958. (= *Studien zur deutschen Kunstgeschichte*. 315)

Schmidt 1911

SCHMIDT, Ulrich: *P. Stephan Fridolin, ein Franziskanerprediger des ausgehenden Mittelalters.* München 1911. (= *Veröffentlichungen aus dem Kirchenhistorischen Seminar München*. 3,11)

Schmidt 1913

SCHMIDT, Ulrich: *Mittelalterliche deutsche Predigten des Franziskaners P. Stephan Fridolin, 1. Heft: Predigten über die Prim.* München 1913. (= *Veröffentlichungen aus dem kirchenhistorischen Seminar München*. 4. Reihe Nr. 1)

Schmidt 2003

SCHMIDT, Peter: *Gedruckte Bilder in handgeschriebenen Büchern. Zum Gebrauch von Druckgraphik im 15. Jahrhundert*. Köln, Weimar, Wien 2003. (= *Pictura et Poesis. Interdisziplinäre Studien zum Verhältnis von Literatur und Kunst*. 16)

Schmitt 1926

SCHMITT, Otto: *Gotische Skulpturen des Freiburger Münsters, Bd. 1: Textband, Bd. 2: Bildband*. Frankfurt a. M. 1926.

Schmitt 1951

SCHMITT, Otto: *Das Heiligkreuzmünster in Schwäbisch Gmünd*. Stuttgart 1951.

Schneider 1991

MERTENS, Sabine; PURPUS, Elke; SCHNEIDER, Cornelia: *Blockbücher des Mittelalters. Bildfolgen als Lektüre, Gutenberg-Museum, Mainz, 22. Juni 1991 bis 1. September 1991*. Mainz 1991.

Schneider 1996

SCHNEIDER, Cornelia: *Ars moriendi*. Berlin 1996. (= *Patrimonia*. 108)

Scholz 1991

SCHOLZ, Hartmut: *Entwurf und Ausführung. Werkstattpraxis in der Nürnberger Glasmalerei der Dürerzeit*. Berlin 1991. (= *Corpus Vitrearum Medii Aevi*. 1)

Schott 1941

SCHOTT, Anselm: *Das Meßbuch der heiligen Kirche. Mit liturgischen Erklärungen und kurzen Lebensbeschreibungen der Heiligen. Neubearbeitet von Mönchen der Erzabtei Beuron*. Freiburg i. Br. ⁴⁸1941.

Schramm 1-23

SCHRAMM, Albert: *Der Bilderschmuck der Frühdrucke, Bd. 21-23 fortgeführt von d. Kommission für d. Gesamtkatalog d. Wiegendrucke, hrsg. von Maria Möller, 23. Bde.* Leipzig 1920-1943.

Schreiber 1892

SCHREIBER, Wilhelm Ludwig: *Contenant un catalogue des gravures xylographiques se rapportant aux saints et saintes, sujets religieux, mystiques et profanes calendriers, alphabets, armoiries, portraits et suivi d'une specification des impostures. Avec des notes critiques, bibliographiques et iconologiques*. Berlin 1892.

Schreiber 1900

SCHREIBER, Wilhelm Ludwig: *Manuell de l'amateur de la gravure sur bois et sur metal au XVe Siecle, Bd. 8: La deuxième partie des fac-similés des livres xylographiques*. Berlin 1900.

Schreiber 1927

SCHREIBER, Wilhelm Ludwig: *Handbuch der Holz- und Metallschnitte des XV. Jahrhunderts, Bd. 3: Mit Darstellungen der männlichen und weiblichen Heiligen, Nr. 1174 - 1782a.* Leipzig 1927.

Schreiber 1969

SCHREIBER, Wilhelm Ludwig: *Handbuch der Holz- und Metallschnitte des XV. Jahrhunderts, Bd. 10, 2: J-Z, Nr. 4273-5491.* Stuttgart ³1969 (vollst. Neudr. d. Ausg. 1911).

Schreiner 1990

SCHREINER, Klaus: *Marienverehrung, Lesekultur, Schriftlichkeit. Bildungs- und frömmigkeitsgeschichtliche Studien zur Auslegung und Darstellung von 'Mariä Verkündigung'.* In: *Frühmittelalterliche Studien*, 24, 1990, S. 314-368.

Schubert 1997

SCHUBERT, Ernst: *Der Naumburger Dom. Mit Fotografien von Janos Stekovics.* Halle an der Saale 1997.

Schulze 1995

SCHULZE, Ingrid: *Der Westlettner des Naumburger Doms. Das Portal als Gleichnis.* Frankfurt a. M. 1995.

Schulze 1999

SCHULZE, Ursula: *Formen der Repraesentatio im Geistlichen Spiel.* Aus: Haug, Walter (Hrsg.): *Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze.* Tübingen 1999. S. 312-356.

Sedlmayr 1976

SEDLMAYR, Hans: *Die Entstehung der Kathedrale.* Graz 1976 (Nachdr. d. Ausg. 1950).

Seebass 2002

SEEBASS, Horst: *Numeri, 2. Teil: 10,11-22,1.* Neukirchen-Vluyn 2003. (= Biblischer Kommentar. Altes Testament. IV/2,4)

Seegets 1998

SEEGETS, Petra: *Passionstheologie und Passionsfrömmigkeit im ausgehenden Mittelalter. Der Nürnberger Franziskaner Stephan Fridolin (gest. 1498) zwischen Kloster und Stadt.* Tübingen 1998.

Seegets 2001

Stephan Fridolin (Franziskaner, gest. 1498), Lehre für angefochtene und kleinmütige Menschen, ediert von Petra Seegets. Aus: Hamm, Berndt (Hrsg.): *Spätmittelalterliche Frömmigkeit zwischen Ideal und Praxis.* Tübingen 2001. (= Spätmittelalter und Reformation. N. R. 15) S. 189-196.

Sinker 1876

SINKER, Robert: *A Catalogue of the Fifteenth-Century Printed Books in the Library of Trinity College, Cambridge*. Cambridge, London 1876.

Sladeczek 1965

SLADECZEK, Leonhard: *Albrecht Dürer und die Illustration zur Schedelchronik. Neue Fragen um den jungen Dürer*. Baden-Baden, Straßburg 1965. (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte. 342)

Slenczka 1998

SLENCZKA, Ruth: *Lehrhafte Bildtafeln in spätmittelalterlichen Kirchen*. Köln, Weimar, Wien 1998. (= Pictura et poesis. 10)

Smeyers 1995

SMEYERS, Maurits (Hrsg.): *Flanders in a European perspective. Manuscript illumination around 1400 in Flanders and abroad, proceedings of the international colloquium, Leuven, 7 - 10 Sept. 1993*. Leuven 1995.

Smeyers 1998

SMEYERS, Maurits: *Dirk Bouts. Peintre du Silence*. Tournai 1998.

Sourget 1992

SOURGET, Patrick und Élisabeth: *Manuscrits et livres précieux, Bd. 9: De l'enluminure capétienne à Matisse*. Chartres 1992.

Sourget 2002

SOURGET, Patrick und Élisabeth: *Manuscrits et livres précieux, Bd. 24: De Saint-Augustin à Marcel Proust*. Chartres 2002.

Stadler 1913

STADLER, Franz J.: *Michael Wolgemut und der Nürnberger Holzschnitt im letzten Drittel des XV. Jahrhunderts, 2 Bde*. Straßburg 1913. (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte. 161)

Stammler 1939

STAMMLER, Wolfgang: *Allegorische Studien. Wilhelm Pinder zum 60. Geburtstage*. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 17, 1939, S. 1-25, bes. S. 19-22 und 24-25.

Stange 1958

STANGE, Alfred: *Der Hausbuchmeister. Gesamtdarstellung und Katalog seiner Gemälde, Kupferstiche und Zeichnungen*. Straßburg 1958. (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte. 316)

Stierling 1924

STIERLING, Hubert: *Theologische Erklärungen zu einigen Bildern Meister Bertrams in der Hamburger Kunsthalle*. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 44, 1924, S. 273-282.

Stiglmayr 1911

Des heiligen Dionysius Areopagita angebliche Schriften über die beiden Hierarchien. Aus d. Griech. übers. von Josef Stiglmayr. Kempten, München 1911. (= Bibliothek der Kirchenväter. 1,2)

Strieder 1986

STRIEDER, Peter: *Michael Wolgemut. In: Fränkische Lebensbilder*, 12, 1986, S. 28-40.

Strieder 1989

STRIEDER, Peter: *Michael Wolgemut. Aus: Imhoff, Christoph von (Hrsg.): Berühmte Nürnberger aus neun Jahrhunderten*, 2., erg. u. erw. Aufl. Nürnberg 1989. S. 49-50.

Strieder 1993

STRIEDER, Peter: *Tafelmalerei in Nürnberg 1350-1550. Königstein im Taunus* 1993.

Strieder 1994

STRIEDER, Peter: *Michael Wolgemut - Leiter einer „Großwerkstatt“ in Nürnberg. Aus: Grimm, Claus; Erichsen, Johannes; Brockhoff, Evamaria (Hrsg.): Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken. Regensburg* 1994. (= Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur. 26/94) S. 116-123.

Strohm 1979

ARISTOTELES: *Meteorologie. Übersetzt von Hans Strohm*, 2., berichtigte Aufl. Berlin 1979. (= Aristoteles. Werke in deutscher Übersetzung. 12)

Suckale 1977

SUCKALE, Robert: *Arma Christi. Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder. In: Städel-Jahrbuch*, N. F. 6, 1977, S. 177-208.

Suckale 1989

SUCKALE, Robert: *Die kunstgeschichtliche Stellung der Capestrano-Tafel. Aus: Ruß, Hubert (Red.) (Hrsg.): Der Bußprediger Capestrano auf dem Domplatz in Bamberg. Eine Bamberger Tafel um 1470/75. Bamberg* 1989. (= Schriften des Historischen Museums Bamberg. 12) S. 87-94.

Surmann 1991

SURMANN, Ulrike: *Christus in der Rast. Frankfurt a. M.* 1991. (= Liebighaus Monographie. 13)

Süß 2002

SÜß, Harald: *Das runde „r“. Ein heute kaum noch bekannter Buchstabe. In: Die deutsche Schrift*, 141, 2002, S. 7-8.

Tenschert 1980

TENSCHERT, Heribert: *Illustrierte Bücher 1491 bis 1949. Rotthalmünster* 1980. (= Antiquariatskatalog Heribert Tenschert. 7)

Tenschert 1991

TENSCHERT, Heribert: *Incunabula*. Rotthalmünster 1991. (= Antiquariatskatalog Heribert Tenschert. 24)

Thausing 1872

THAUSING, Moritz: *Dürers Briefe, Tagebücher und Reime. Nebst einem Anhang von Handschriften an und für Dürer*. Wien 1872. (= Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance. 3)

Thausing 1884

THAUSING, Moritz: *Michael Wolgemut als Meister W*. In: *Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung*, 5, 1884, S. 121-127.

Thiede-Seyderhelm 1993

THIEDE-SEYDERHELM, Ramona: *Der Tiefenbronner Hochaltar von Hans Schüchlin 1469. Dokumentation seiner Restaurierungsgeschichte*. In: *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, 7, 1993, S. 323-342.

Thieme-Becker 1-37

VOLLMER, Hans (Hrsg.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, begr. v. Ulrich Thieme und Felix Becker, 37 Bde. Leipzig 1999 (Nachdr. der Ausg. 1907-1950).

Thienen 1983

THIENEN, Gerard van: *Incunabula in Dutch Libraries. A Census of Fifteenth-Century Printed Books in Dutch Public Collections, Bd. 1: Catalogue*. Nieuwkoop 1983. (= Bibliotheca Bibliographica Neerlandica. 17.1)

Thimme 1978

AURELIUS AUGUSTINUS: *Vom Gottesstaat, Bd. 1: Buch 1-10, Bd. 2: Buch 11-22, übersetzt von Wilhelm Thimme, eingeleitet und erläutert von Carl Andresen, 2., vollständig überarbeitete Aufl.* Zürich, München 1978.

Thode 1891

THODE, Henry: *Die Malerschule von Nürnberg im XIV. und XV. Jahrhundert*. Frankfurt 1891.

Thomas 1978

THOMAS, Hans Michael: *Ein Thema von Giotto zu Giorgione: Das Modell des Ratschlusses bei Gott und im menschlichen Leben*. In: *Bollettino del Museo Civico di Padova*, 67, 1978, S. 17-41.

Thomas von Aquin

THOMAS DE AQUINO: *Die deutsche Thomas-Ausgabe, vollst., ungekürzte dt.-lat. Ausg.*, 36 Bde. Graz 1933-1961.

Thurnwald 1989

THURNWALD, Andrea Katharina: *Zur Ikonographie der Capestrano-Tafel: Pater Stephan Fridolin als geistiger Urheber ihres theologischen Programms*. Aus: Ruß, Hubert (Red.): *Der Bußprediger Capestrano auf dem Domplatz in Bamberg. Eine Bamberger Tafel um 1470/75*. Bamberg 1989. (= Schriften des Historischen Museums Bamberg. 12) S. 19-48.

TIB 1-166

BARTSCH, Adam von; STRAUSS, Walter L.; SPIKE, John T. (Hrsg.): *The Illustrated Bartsch, 166 Bde.* New York 1978-2008.

Tietze 1904

TIETZE, Hans: *Die typologischen Bilderkreise des Mittelalters in Österreich*. In: *Jahrbuch der K. K. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale*, N. F. 2.1, 1904, S. 21-87.

Torchet 1987

TORCHET, Louis: *Catalogues régionaux des incunables des bibliothèques publiques de France, Bd. 5: Bibliothèques de la région des Pays de la Loire*. Bordeaux 1987.

TRE 1-36

KRAUSE, Gerhard; MÜLLER, Gerhard (Hrsg.): *Theologische Realenzyklopädie, 36 Bde.* Berlin 1976-2004.

Trotter 1844

TROTTER, Franz Carl: *Angabe und Beschreibung der in der Lyceumsbibliothek dahier aufgestellten ältesten Druckwerke (Incunabula) bis zum Jahre MCCCCLXXXIX*. Konstanz 1844.

Trummer 1998

TRUMMER, Peter: *Daß meine Augen sich öffnen. Kleine biblische Erkenntnislehre am Beispiel der Blindenheilungen Jesu*. Stuttgart, Berlin, Köln 1998.

Ulrich 1979

ULRICH, Eva: *Studien zur Nürnberger Glasmalerei des ausgehenden 15. Jahrhunderts. Die drei mittleren Chorfenster von St. Lorenz und die Werkstatt des Michael Wolgemut*. Erlangen 1979. (= Erlanger Studien. 23)

Unterkircher/Demus 1974

UNTERKIRCHER, Franz; DEMUS, Otto (Hrsg.): *Antiphonar von St. Peter. Vollständige Faks.-Ausg. im Orig.-Format des Codex Vindobonensis, series nova 2700 der Österreichischen Nationalbibliothek, Kommentarband: Kodikologische und liturgiegeschichtliche Einleitung*. Graz 1974. (= Codices selecti. 21)

Valenziani 1972

VALENZIANI, E.; CERULLI, E.; VENEZIANI, P.; TINTO, A.: *Indice generale degli incunaboli delle biblioteche d'Italia, Bd. 5*. Rom 1972.

VD 16

BEZZEL, Irmgard (Hrsg.): *Verzeichnis der im deutschen Sprachbereich erschienenen Drucke des 16. Jahrhunderts*, 25 Bde. (Parallel dazu eine laufend aktualisierte Online-Ausgabe). Stuttgart 1983-2000.

Vischer 1886

VISCHER, Robert: *Studien zur Kunstgeschichte*. Stuttgart 1886.

VL 1-14

ILLING, Kurt; RUH, Kurt; WACHINGER, Burghart (Hrsg.): *Die deutsche Literatur des Mittelalters, Verfasserlexikon*, begr. von Wolfgang Stammeler, fortgef. von Karl Langosch, 2., völlig neu bearb. Aufl., 14 Bde. Berlin 1978-2008.

Vollmer 1925

VOLLMER, Hans: *Eine deutsche Schulbibel des 15. Jahrhunderts. Historia scholastica des Petrus Comestor in deutschem Auszug mit lateinischem Paralleltex*t, Teil 1: *Genesis bis Ruth*. Berlin 1925. (= Materialien zur Bibelgeschichte und religiösen Volkskunde des Mittelalters. 2.1)

Voss 1999

VOSS, Dirk de: *Rogier van der Weyden. Das Gesamtwerk*. München 1999.

Voulliéme 1894

VOULLIÉME, Ernst: *Incunabeln der Königlichen Universitäts-Bibliothek zu Bonn. Ein Beitrag zur Bücherkunde des XV. Jahrhunderts*. Leipzig 1894.

Voulliéme 1906

VOULLIÉME, Ernst: *Die Inkunabeln der Königlichen Bibliothek und der anderen Berliner Sammlungen*. Leipzig 1906.

Vulgata 1965

Biblia Sacra. Vulgatae editionis sexti V Pont. Max. iussu recognita et Clementis VIII auctoritate edita, editio emendatissima apparatu critico instructa cura et studio Monachorum Abbatiae Pontificiae Sancti Hieronymi in Urbe Ordinis Sancti Benedicti. Torino ²1965.

Wagner 1989

WAGNER, Harald; KRUSE, Torsten (Hrsg.): *Ars moriendi. Erwägungen zur Kunst des Sterbens*. Freiburg, Basel, Wien 1989. (= Quaestiones Disputatae. 118)

Walsh 1991

WALSH, James E.: *A Catalogue of the Fifteenth-Century Printed Books in the Harvard University Library, Bd. 1: Books Printed in Germany, German-Speaking Switzerland, and Austria-Hungary*. Binghamton 1991. (= Medieval & Renaissance Texts & Studies. 84)

Walzer 1967

WALZER, Albert: *Das Herz. Eine Monographie in Einzeldarstellungen*. Biberach an der Riss 1967. (= Das Herz im christlichen Glauben. 4)

Weigel 1866

WEIGEL, Theodor Oswald: *Die Anfänge der Druckerkunst in Bild und Schrift, 2 Bde. Collectio Weigeliana*. Leipzig 1866.

Weil 1923

WEIL, Ernst: *Der Ulmer Holzschnitt im 15. Jahrhundert*. Berlin 1923.

Weis 1952

WEIS, Adolf: *Das Freiburger Schöpfungsportal und das Musterbuch von Strassburg*. In: *Das Münster*, 5, 1952, S. 181-193.

Weisbach 1906

WEISBACH, Werner: *Der junge Dürer. Drei Studien*. Leipzig 1906.

Weisbach 1942

WEISBACH, Werner: „Ein Fuß beschuht, der andere nackt“ - Bemerkungen zu einigen Handzeichnungen des Urs Graf. In: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 4, 1942, S. 108-122.

Weitzmann 1964

WEITZMANN, Kurt: *The Jephtah panel in the bema of the church of St. Chatherine's monastery on mount Sinai*. In: *Dumbarton Oaks Papers*, 18, 1964, S. 341-352.

Weller 1766

WELLER, Johann Gottfried: *Altes aus allen Theilen der Geschichte, oder alte Urkunden, alte Briefe, und Nachrichten von alten Büchern, mit Anmerkungen, Bd. 2*. Chemnitz 1766.

Wenzel 1995

WENZEL, Horst: *Hören und Sehen. Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*. München 1995.

Wenzel 2000

WENZEL, Horst; SEIPEL, Wilfried; WUNBERG, Gotthart (Hrsg.): *Die Verschriftlichung der Welt. Bild, Text und Zahl in der Kultur des Mittelalters und der frühen Neuzeit*. Wien 2000. (= Schriften des kunsthistorischen Museums. 6)

Weser 1926

WESER, R.: „Der Rathschluß der Erlösung“ in der Kunst. In: *Archiv für christliche Kunst*, 141, 1926, S. 57-76.

Wetzel 1995

Biblia pauperum. Armenbibel. Die Bilderhandschrift des Codex Palatinus Latinus 871 im Besitz der Biblioteca Apostolica Vaticana, Einführung und Kommentar von Christoph Wetzel, Transkription und Übersetzung von Heike Drechsler. Stuttgart, Zürich 1995.

Wilckens 1971

WILCKENS, Leonie von: *1471. Albrecht Dürer. 1971. Ausstellung des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg 21. Mai bis 1. August 1971.* München ²1971.

Wilhelm-Schaffer 2000

WILHELM-SCHAFER, Irmgard: „Ihr müßet alle in diß dantzhaus“. *Zu Aussage, Kontext und Interpretation des mittelalterlichen Totentanzes.* Aus: Frey, Winfried (Hrsg.): „Ihr müßt alle nach meiner Pfeife tanzen“. *Totentänze vom 15. bis 20. Jahrhundert aus den Beständen der Herzog-August-Bibliothek, Wolfenbüttel und der Bibliothek Otto Schäfer, Schweinfurt. Ausstellung in der Bibliothek Otto Schäfer, Schweinfurt, vom 8. Oktober 2000 bis 4. Februar 2001, Herzog-August-Bibliothek, Wolfenbüttel, vom 17. Februar bis 29. April 2001, Hansestadt Lübeck, Stadtbibliothek, Frühjahr 2002.* Wiesbaden 2000. (= Ausstellungskataloge der Herzog-August-Bibliothek. 77) S. 9-26.

Willison 1981

WILLISON, Ian R.: *The Treatment of Notes of Provenance and Marginalia in the Catalogue of Books Printed in the XVth Century Now in the British Museum (BMC).* Aus: Hellinga, Lotte; Härtel, Helmar (Hrsg.): *Buch und Text im 15. Jahrhundert. Arbeitsgespräch in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel vom 1. bis 3. März 1978.* Hamburg 1981. S. 169-177.

Wilson 1976

WILSON, Adrian: *The making of the Nuremberg Chronicle.* Amsterdam 1976.

Winkler 1951

WINKLER, Friedrich: *Dürer und die Illustration zum Narrenschiff. Die Baseler und Straßburger Arbeiten des Künstlers und der altdeutsche Holzschnitt.* Berlin 1951.
(= Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte. 36)

Winkler 1997

BERNHARD VON CLAIRVAUX: *Sämtliche Werke, lateinisch/deutsch, Bd. 8.* Innsbruck 1997.

Wolf 2003

WOLF, Werner: *Narrative and narrativity: a narratological reconceptualization and its applicability to the visual arts.* In: *Word and Image*, 19, 2003, S. 180-197.

Worringer 1923

WORRINGER, Wilhelm (Hrsg.): *Urs Graf. Die Holzschnitte zur Passion.* München 1923.

Wuttke 1994

BRANT, Sebastian: *Das Narrenschiff. Faksimile der Erstausgabe Basel 1494 mit dem Nachwort von Franz Schultz (Straßburg 1912).* Baden-Baden 1994. (= Saecula Spiritalia. 6)

Yates 1994

YATES, Frances A.: *Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare*. Berlin ³1994.

Zahlten 1979

ZAHLTEN, Johannes: *Creatio mundi. Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter*. Stuttgart 1979. (= Stuttgarter Beiträge zur Geschichte und Politik. 13)

Zedler 1900

ZEDLER, Gottfried: *Die Inkunabeln nassauischer Bibliotheken*. Wiesbaden 1900. (= Annalen des Vereins für nassauische Altertumskunde und Geschichtsforschung. 31)

Zehnder 1990

ZEHNDER, Frank Günter: *Katalog der Altkölner Malerei*. Köln 1990. (= Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums. 11)

Zerner 1971

ZERNER, Henri: *L'art au morier*. In: *Revue de l'art*, 11, 1971, S. 7-30.

Zimmermann 1977

ZIMMERMANN, Albert (Hrsg.): *Die Mächte des Guten und Bösen. Vorstellungen im XII. und XIII. Jahrhundert über ihr Wirken in der Heilsgeschichte*. Berlin, New York 1977. (= Miscellanea Mediaevalia. 11)

Zischka 1993

ZISCHKA, Ulrike; OTTOMEYER, Hans; BÄUMLER, Susanne (Hrsg.): *Die anständige Lust. Von Esskultur und Tafelsitten*. München 1993.

Abbildungen



1 Wasserzeichen mit sechsblättriger Rose aus dem Schatzbehalter



2 Capestrano-Tafel (Vorderseite)



3 Capestrano-Tafel (Rückseite)



6 *Ars moriendi* (IV C): Selbstentäußerung Christi



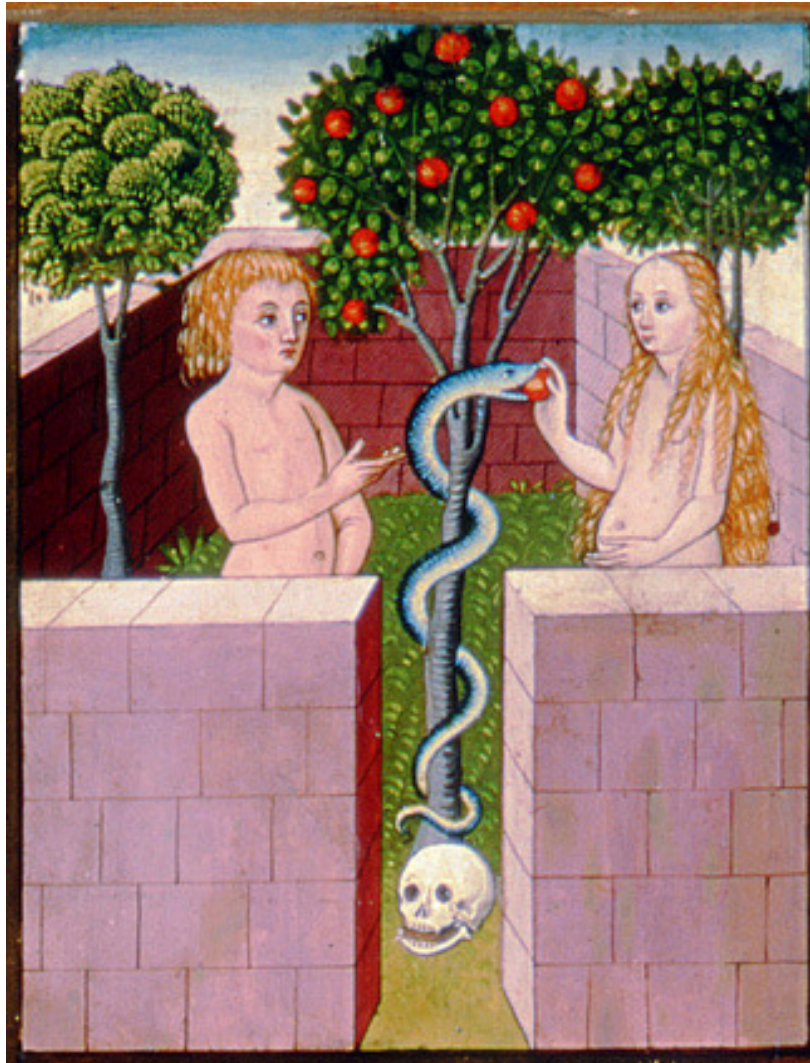
13 *Ars moriendi* (Weissenburger):
Offenbarung des Ratschlusses



17 *Die Legend des heyligen vatters Francisci:*
Kruzifixvision des hl. Franziskus



22 Ausschnitt aus Abb. 3: Erschaffung Evas



23 Ausschnitt aus Abb. 3: Sündenfall



26 *Ars moriendi* (IV C):
Erschaffung Evas und Sündenfall



29 Ausschnitt aus Abb. 3: Gott verheißt Abraham Nachkommen



35 Ausschnitt aus Abb. 3: Auslösung der Erstgeburt



38 Ausschnitt aus Abb. 3: Moses salbt Aaron zum Priester



42 Ausschnitt aus Abb. 3: Jephthas Heimkehr



46 Ausschnitt aus Abb. 3: Christi Mahl mit den Zöllnern



53 Ausschnitt aus Abb. 3: *Maiestas Domini*



54 Ausschnitt aus Abb. 3: Der Kosmos



63 Ausschnitt aus Abb. 3: Christi Gang über das Wasser (oben) und die Heilung der Besessenen (unten)



68 Ausschnitt aus Abb. 3: Der Verrat des Judas



72 Figur 66 mit einer Rahmung von Wolfgang Hamer



73 Ausschnitt aus Abb. 3: Allegorie der Tugenden und Feinde Christi



75 Ausschnitt aus Abb. 3: Die ägyptischen Plagen und der israelitische Frondienst als Geißelungen



76 Ausschnitt aus Abb. 3: Die Geißelung Christi



78 Ausschnitt aus Abb. 3: *Ecce homo*